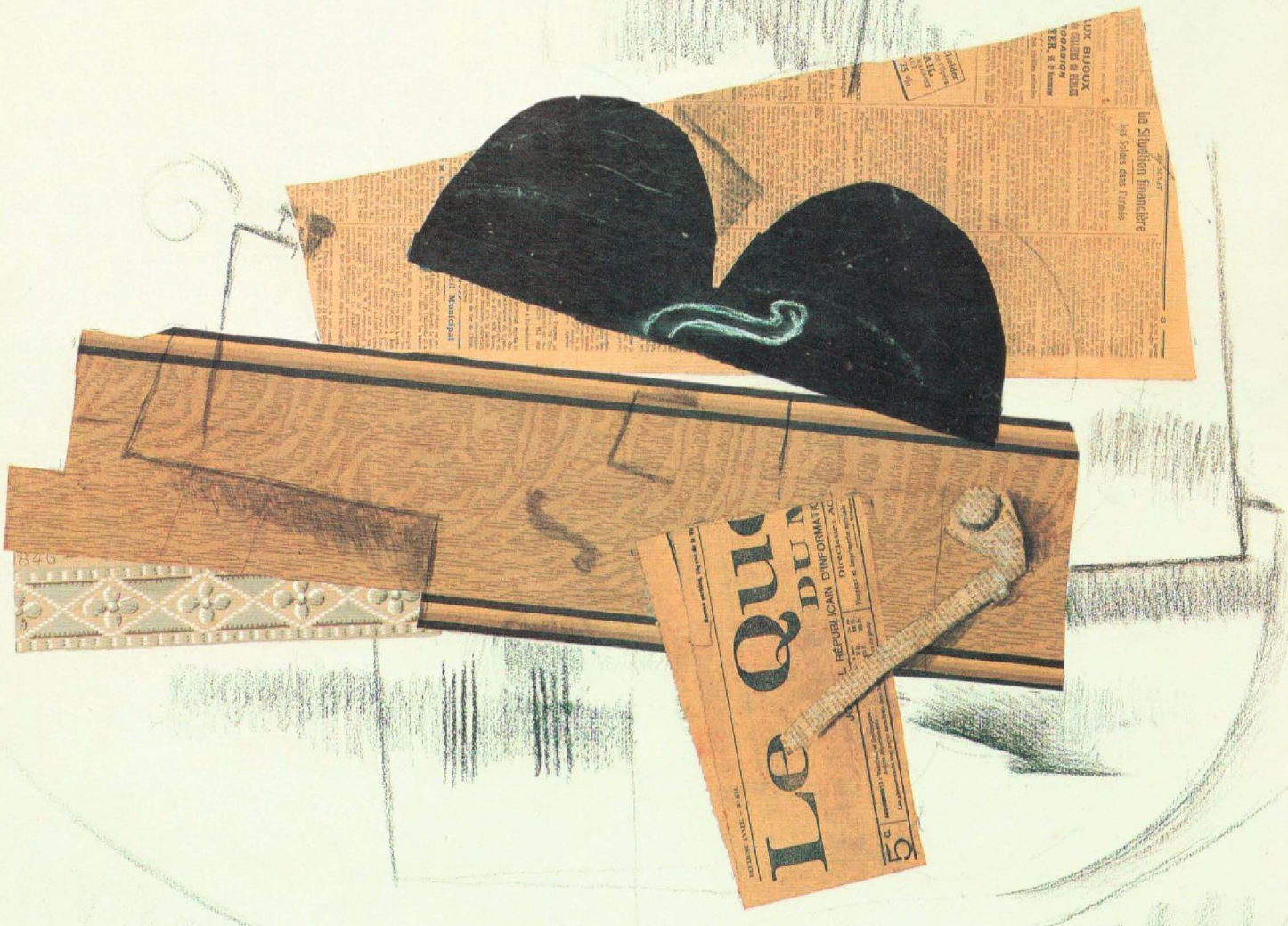
رؤى

الإنسان
هو مقياس
كل شيء

مجلة ثقافية فكرية
تصدر عن مؤسسة دعم وتشجيع الصحافة - ليبيا
العدد الرابع والعشرون - سبتمبر - أكتوبر 2016



محاورات «عبد الفتاح كيليطو» للنصوص التراثية
د.فيصل أبو الطُّفَيْل

منزلة الحجاج بالنوازع (الباتوس) داخل الخطاب الإعلامي
عبدالقادر ملوك

الاستشراق والتنصير ... سؤال التاريخ والراهن
محمد بن ساعو

سباق محموم نحو الهاوية
عبدالرحيم الرحوتي

طرق نقل الصوامت والمصوتات الأجنبية بالمعجم الموحد
عبدالإله الوزاني الشاهدي

رؤى

رئيس التحرير
نور الدين الماقنّي

مدير التحرير
حسن المغربي

التصميم
نور الدين الماقني

إخراج
ناصر علي جابر

الغلاف الخلفي
(لوحة الجيتار)
(للفنان بابلو بيكاسو)

العنوان:
مؤسسة تشجيع ودعم الصحافة
بنغازي - ليبيا

بريد إلكتروني:
Rua_mag@yahoo.com

المواد المنشورة تعبّر عن رأي كاتبها وليس بالضرورة عن رأي المجلة.

المواد المستلمة لا ترد إلى أصحابها.

لوحة الغلاف للفنان (جورج براك)

المحتويات

الصادق النيهوم .. بروتاغوراس الثقافة العربية	نورالدين الماقني	4
سباق محموم نحو الهاوية	عبدالرحيم الرحوتي	6
خطاب جديد في المنهج السوسيولوجي	د.حسني عبدالعظيم	14
منزلة الحجاج بالنوازع (الباتوس) داخل الخطاب الإعلامي	عبدالقادر ملوك	18
مشروطية الحكم على فضيلة الحذر	د زهير الخويلدي	26
تلقّي النقد العربي المعاصر	د. فريد أمعضشو	34
محاورات "عبد الفتاح كيليطو" للنصوص التراثية	د.فيصل أبو الطُّفَيْل	38
حجاجية البلاغة العربية: مشروع محمد العمري نموذجا	أحمد الروينى	48
تداخل الأنساق نسق الفحولة وتمثيل الأنثى نموذجا	عبدالرزاق هيضراني	54
الاستشراق والتنصير ... سؤال التاريخ والراهن	محمد بن ساعو	58
حوار مع الروائية نورا مرعي	حنان علي كابو	64
ماذا يفعل المثقف في الحرب؟	حوار: ابتسام اغفير	69
المخرج المسرحي محمد العلاقي	ميلود العمروني	72
مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي في دورته التاسعة	عبدالكريم قادري	76
جائزة الليبو للفنون التشكيلية	وفاء بوجواري	80
فيلليني.. الأحلام هي الحقيقة الوحيدة	د.هاني حجاج	82
ضفدع الشجرة	عبير الفقي	88
شهقات الفراش	فاطمة حاسي	89
طعم الحكايا القديمة	اشرف قاسم	90
يملأ الفراغ من دون أن يملأه	رضوان السائحي	91
السفينة المهجورة	مهند النابلسي	92
وَمَا يُحيرُ البُكاءُ؟	سيف الدّين بنزيد	94
قصص قصيرة جدا	محمد الحديني	95
الحمَّارْ	عبد السلام إبراهيم	96
التصوف الإسلامي في المغرب	د. خالد التوازني	100
لعبة الحواس في "منابت الحنظل"	محمد عطية محمود	106
التجريب واشتغال التاريخ في رواية ـ ملائكة السراب ـ	سعيد بوعيطة	110
شاعرية الاحتضار في«الموتى يقفزون من النافذة»	وائل النجمي	114
طرق نقل الصوامت والمصوتات الأجنبية بالمعجم الموحد	عبدالإله الوزاني الشاهدي	120
التاريخ على الخشبة...أية قيمة؟ أي هدف؟	ياسين سليماني	128

الصادق النيهوم .. بروتاغوراس الثقافة العربية

نورالدين الماقني

برز الصادق النيهوم ككاتب له وزنه في الحياة الثقافية الليبية في بداية الستينيات، وانتهج منذ ذلك الحين أسلوبا متميزا -راق الكثير من المهتمين بالشأن الثقافي وصفه بالظاهرة النيهومية- وسار على نهجها بعض من أدباء وكتاب ذلك الجيل والأجيال اللاحقة .

تميزت فترة الستينيات بحراك ثقافي غني ومتنوع بتجلياتها المختلفة الأدبية والفكرية والسياسية، فقد كان للتيار اليساري حضور متميز في الممارسات الأدبية والفكرية، وحضور أكثر فاعلية للتوجهات القومية على الصعيد السياسي، كما كان للتوجه الليبرالي موقعا نخبويا هاما ظل بمنأى عن لعبة استقطاب الجماهير التي حظيت باهتمام التوجهات الأخرى . أما التيار الإسلامي فلقد استمد ثقله من التماهي مع الثقافة السائدة واحتكاره لمؤسسات المجتمع التقليدي.

صاحب ذلك تفاعلا ثقافيا نشطا، اتسم بالدينامية والحوار والمعارك الساخنة حول العديد من القضايا الأدبية والسياسية والايديولوجية دون أن تصل هذه الاختلافات حد الإقصاء والتهميش.. حيث دارت العديد من النقاشات حول موضوعة العدالة الاجتماعية وشكل بناء الدولة الحديثة والاهتمام بموضوعة الحقوق والحريات والبحث في جذور ومكونات الهوية القومية والمحلية، ودور المرأة في المجتمع وطرح موضوعة الاصالة والمعاصرة، وبداية وعي الأجناس الأدبية لذاتها على أساس من مقاربات متباينة تعلي من شأن استقلاليتها الجمالية والأسلوبية حينا، وتنحاز لمضمونها الاجتماعي في أحيان أخرى.

في هذا الزخم الذي شكلت الجامعة الليبية أرضيته الخصبة وركيزته الفكرية والمعرفية برز الصادق النيهوم كمشروع كاتب متميز..

إن ظهور النفط ساهم في انتقال البلاد من حالة العوز إلى قدر من الرفاه، وفي ظل غلبة النزوع لبناء دولة مدنية من قبل جيل المؤسسيين الأوائل شهدت البلاد حالة من الانفتاح الثقافي والاقتصادي الأمر الذي ساهم في تغير نمط الحياة بمختلف جوانبها بوتيرة متسارعة، خاصة في الحواضر حيث الاهتمام الملحوظ بتطوير البنية التعليمية لتلبية الاحتياجات المتزايدة لمؤسسات الدولة الإدارية والفنية والخدمية، وكذلك احتياجات مؤسسات القطاع الخاص في المجال الاقتصادي الذي شهد طفرة في تطوير الحرف التقليدية وولوجه مجال الصناعات التحويلية والتوسع في العمل التجاري لتلبية احتياجات السوق المتزايدة في مجال التجهيز والتشييد والاستهلاك، وصاحب ذلك بالضرورة تطور في المجال الخدمي المصرفي وانتعاش ثقافي وانفتاح غير مسبوق على الثقافات العالمية والعربية، فبدأت الصحف والمجلات والكتب العربية تتدفق تباعا، وكذلك تراجم أمهات الكتب العالمية بمختلف المجالات من رواية وشعر ونقد أدبي وأفكار سياسية وفلسفية، فحظت المقاربات الفلسفية والمذاهب السياسية والمدارس النقدية والإنتاجات النوعية الأدبية التي كانت سائدة ومتصارعة في ذلك الوقت على أساس من خلفيات مشاريعها السياسية والاجتماعية كالماركسية والليبرالية والثيوقراطية والشوفينية باهتمام النخب الاكاديمية والثقافية والسياسية.

ظهرت العديد من الصحف في تلك الآونة من بينها صحيفة الحقيقة التي ارتبط الصادق النيهوم بها، وارتبطت به وكذلك القارئ الذي كان حريصا على متابعة ما يكتبه الصادق في تلك الآونة . كان الصادق شابا نشطا ومثابرا يضع اللبنات الأولى لمشروعه الثقافي والأدبي، اتسم نتاجه الثقافي بالتنوع والغزارة حيث كتب المقالة والدراسة والرواية والقصة، كما اعد الموسوعات.

مجموعة دراساته النقدية حول البياتي والفيتوري ونزار والغزاني والشلطامي لاقت اهتماما واستحسانا من المهتمين حينها.

كانت دراسته المبكرة "الرمز في القرآن" نواة لمشروعه الفكري الذي كرس له اهتمامه في أواخر حياته والذي أثار جدلا كبيرا في الساحة الثقافية العربية .. في نقده الساخر للمواطن الليبي وثقافته السائدة خلق شخصيتين أدبيتين هما الحاج الزروق والحاجة مدلله حقق له تواصلا حميما مع قرائه ورواجا شعبيا كبيرا..

الصادق النيهوم ظاهرة غير مسبوقة في ثقافتنا ومحطة أدبية وفكرية لا يمكن تجاوزها وعلامة بارزة في المشهد الثقافي الليبي والعربي المعاصر على وجه العموم ..

اتسم نتاجه بالغزارة وتعدد أشكال الكتابة، ولكن أظن أن كتابة المقالة بمقارباتها المختلفة هي تلك التي تجلي فيها قمة عطائه، حيث يمكننا القول إنه واحد من أهم كتابها ومن أبرز أعمدتها في الساحة الأدبية والفكرية العربية المعاصرة.

فالصادق كغيره من أولئك الذين ساروا على خطى النهضويين العظام شن معركة عنيفة على كل مظاهر الواقع المتخلف وإن اختلف عن الكثيرين منهم برفضه الاتكاء على أي من الايديولوجيات والمذاهب السياسية التي كانت مطروحة في الساحة الثقافية . فلم يكن ضمن استراتيجيته في الكتابة أن يعمل على إعادة إنتاج أو توليد نسق فكري بديل؛ لقد انتهج الصادق في كتاباته ما يعرف بالمنطق النقدي السلبي . وكان بذلك منسجما إلى حد بعيد مع متطلبات مشروعه الإجرائي، حيث برع في صياغة مفردات نسقه (الاكسيومي)، فهو لم يكن معنيا بطرح مقولات يدعي صحتها على أساس من فرضيات تم اثباتها من خلال أية منهجية كانت استنباطية،استقرائية، ديالكتيكية لا يهم.. فالمهم بالنسبة له هي تلك الانتقاءات الفكرية والسلوكية التي توفر لنسقه الاكسيومي القدر الأكبر من ترابطه المنطقي وتسمح لأسلوبه السجالي الذي كان مولعا به حد الوله بالإفصاح عن ما في جعبته من تقنيات رفيعة .

إن الجدال يفرض وجود المجادل الخصم والصادق احترم هذه القاعدة تماما التي يمتد تراثها إلى (زينون الإيلي) الذي تفخر مدرسته بتلبيس شكل منطقي لا يدحض لأحكام مغلوطة والقدرة على اظهار الغير بمظهر مضحك عبر الولع باستخدام أسلوب "الخفض حتى الامتناع" .

لقد سبق أن وصفتُ الصادق منذ عدة سنوات بأنه "بروتاغوراس الثقافة العربية" ذاك السفسطائي القدير الذي شكل بجانب (الايليين والمغاريين) الخطوة التأسيسية الأولى لوعي المنطق بشكلانيته .. لقد تزود (بروتاغوراس) بالشطارات والمكائد التي تمكنه من الوقوف على خلل الذريعة، والصادق مارس هذا الأسلوب ببراعة واقتدار .. فهو لم يكن معنيا بالواقع الذي بدأ له معيبا حد الفاجعة.. ولكنه وقف عند تمثلاته السائدة التي صب عليها جام غضبه عبر تقنية باهرة وأسلوب محكم القواعد دون أن يدفع بها إلى بلورة مفاهيم أو قوانين عامة أو حتى مقترح لحلول .. فهو لم يحاول البحث عن الحقيقة عند أي مستوى، ولكنه حرص على دحض الأخطاء المتجلية في تلك التمثلات للواقع منتقيا محطاتها الرئيسة في التجليات التالية :

1 - ثقافة الشارع التي اعتبرها غير محايدة وفكرا أعور يعمل على تعميم نصف الحقيقة لتبدو كأنها حقيقة كاملة عبر طقوس وتقاليد ومعتقدات تمثلها علائق الناس وسلوكهم بقصد تكريس سلطة الرجل على المرأة.

2 - ثقافة المؤسسة الدينية التي اعتبرها مخادعة وزائفة ليس من خلال نصوصها وقيمها، ولكن من خلال تأويلاتها التي يمثلها فقيه الحي الذي بدأ له فاسقا وجاهلا والذي طوره فيما بعد ليصبح المثقف المختص المكلف بإعادة إنتاج السلطة الرمزية للثقافة السائدة.

3 - الثقافة السائدة، ثقافة رجعية تعمل على إعادة إنتاج التخلف كشرط لتثبت المصالح الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للسلطة المهيمنة من خلال إضفاء المشروعية على ثقافة المواطن المستلب واطروحات المؤسسة الدينية التي تحتكر سلطة التأويل.

الصادق لم تجذبه الاطروحات العامة والشمولية رغم سعة اطلاعه كما إنه فضل أن يكون بمنأى عن التناول الاكاديمي ولهذا وقف عند هذه المحطات يشاكسها ويعيد النظر في صنميتها والتشكيك في دورها بأسلوب أدبي سجالي رفيع، له نكهته المحلية وامتداداته العالمية .

ولأن الصراع بالشكل كان مهمته الأساسية فإنه قد نجح في تحرير المقالة العربية من رؤيتها الضيقة وأساليبها المكررة و (ثيماتها) المتداولة وبناءاتها الجامدة ليسهم في فتح آفاق أمام تطورها من خلال التمرد على أطرها القديمة لتسبح في فضاء الرمز وتتوشح بالسخرية وتتزين بالألفاظ المشبعة بالمدلولات الموحية، وتتسلح بالمنطق المحكم بقواعده المتسمة بنفاذ البصيرة ووجاهة المقاربات ومشاغبة العارف ورهافة المفاهيم وعذوبة الذائقة وسلاسة الأسلوب وبساطته وطراوة الحديث وفكاهة التناول وبراعة الإنجاز .

إذا أردنا أن نفهم الصادق علينا أن نبتعد عن تلك المقاربات التي تعتبر الصادق صانع مفاهيم ومنتج أفكار لندرك حقيقته في المقولة الشهيرة وهي (الرجل هو أسلوبه) كي لا نحيل على مرجعيات لا نصية لنتوهم –كما فعل صديقنا الراحل الكاتب سليمان كشلاف- بأن الصادق كان يكتب بـ(حافر حمار) !!

فالحقيقة إن الصادق كان يكتب بأنامل فنان مبدع وأدوات مجادل متمكن.

سباق محموم نحو الهاوية

عرض وتقديم لكتاب: التسارع، نقد اجتماعي للزمان

عبد الرحيم الرحوتي*

الأحداث الاجتماعية الكلية، في نظر عالم الإناسة مارسيل موس، هي تلك التي تعبر فيها عن ذاتها في نفس الآن ودفعة واحدة كل المؤسسات، ويحاط فيها بالإنسان في كلية أبعاده الشخصية والعائلية والاجتماعية. هذا هو تقريبا المسار الذي سلكه عالم الاجتماع والفيلسوف الألماني هارتموت روزا الذي يعمل أستاذا بجامعة فريدريش شيلر بمدينة يِنا [ألمانيا] ويرأس في نفس الوقت هيئة تحرير مجلة «الزمان والمجتمع» في كتابه المترجم حديثا إلى الفرنسية تحت عنوان: «التسارع، نقد اجتماعي للزمان». اعتمادا على أدوات نظرية صاغها وطورها في وقت سابق أعضاء مدرسة فرانكفورت النقدية، باشر هارتموت روزا تساؤله حول ظاهرة التسارع كشكل جديد من أشكال الاستلاب الاجتماعي، وبالتالي السياسي، وهو تساؤل أسفر عن إنجاز دراسة غنية ومركبة، رائدة ومثيرة للنقاش، دراسة تقدم تأملا معمقا حول ظاهرة تمس كل الناس، وصناع القرار منهم على الخصوص. بحسب الكاتب، لا يلزم الوقوف عند حدود معاينة تسارع الزمان والنظر إليه باعتباره صار إكراها عاما يتعين التكيف معه بالاستعجال الدائم، بل يتعلق الأمر بالتساؤل عن أسس وتبعات هذه الظاهرة في أفق الإحاطة بها في كليتها والإلمام في ذات الوقت بكل تداعياتها.

هذا الكتاب الذي ترجم حديثا إلى اللغة الفرنسية عن الألمانية وصدرت طبعته الأولى في 2010 قبل أن تصدر له طبعة ثانية في 2013 من شأنه أن يؤثر بشكل بالغ في حقل الأبحاث حول الزمان. يتعلق الأمر بكتاب طموح لأنه استهدف إرساء أسس علم اجتماع الزمان بالمعنى الصحيح للكلمة، كما يستفاد ذلك من قول المؤلف بأن الكم الهائل من الدراسات الاجتماعية عن الزمان تعاني من «غياب رابط منظم وقوي بينها وبين النظرية الاجتماعية» [ص 14]. يثبت الكتاب في غالب الأحيان وعبر مختلف أجزائه بأنه في مستوى الرهان الذي وضعه لنفسه: صرامة مثيرة للدهشة وسعة إطلاع قل نظيرها. بأسلوب جيد وترجمة لا تقل جودة، تمكن المؤلف من إدراج في إطار نظرية التسارع الإسهامات الكبرى للمفكرين الكلاسيكيين في الموضوع، على رأسهم كارل ماركس وماكس فيبر وإميل دوركهايم وجورج زيمل وكذا العديد من الأبحاث النظرية والتجريبية عن الزمان. يعد هارتومت روزا أحد أبرز ورثة فكر مدرسة فرانكفورت، باعتبار أنه تتلمذ على أكسيل هونيث ويتبنى العديد من أفكاره كما يتجلى ذلك من خلال الأطروحات التي يدافع عنها. مع ذلك، يبقى أن قراءة الكتاب تترك لدينا انطباعا بأن هناك شيئا ما غير مكتمل، وهو ما يدفع للقول بأن جذرية التشخيص قد تقود في بعض الأحيان إلى أحادية الرؤية. القوى الاجتماعية القادرة على الوقوف في وجه السباق نحو الهاوية الذي يصفه المؤلف في الكتاب، تبدو ضعيفة بحيث تظهر الكوارث النهائية وكأنها قدر لا مفر منه تقريبا، ما عدا في حال سلوك السبيل الوحيد الذي يوحي به في الأسطر الأخيرة من كتابه والتي تفيد أن الأمل في الخلاص يكمن في إطلاق نظرية

اجتماعية معاصرة خلاقة من شأنها أن تسمح بلجم التوجهات الصادرة عن النظام الاجتماعي في صورته الحالية.

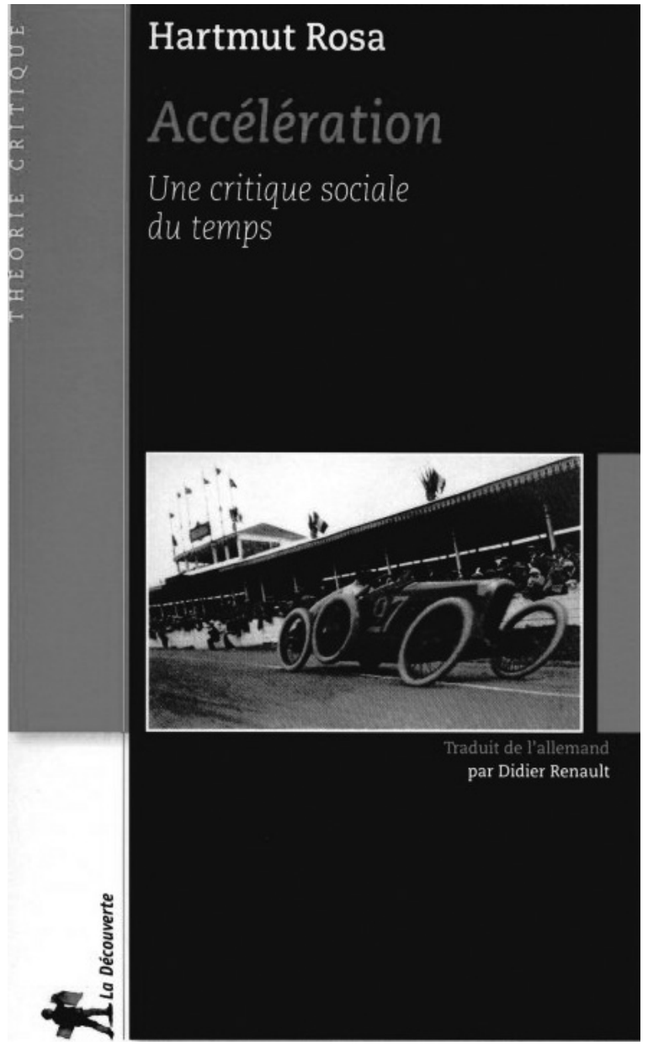
في تقديم طويل، عمل هارتموت روزا على طرح فرضيته الأساسية: ليست الحداثة سياقا متعدد الأبعاد في الزمان فقط، ولكنها تشير أيضا وقبل كل شيء إلى تحول له دلالة قوية بنيويا وثقافيا للبنى والآفاق الزمانية [...] وأن مفهوم التسارع الاجتماعي هو الأكثر ملاءمة لفهم المنحى الذي يتخذه هذا التحول [ص 16-17].

البنى والآفاق الزمانية، بحسب هارتموت روزا، تشكل شيئا واحدا، وإلا فإنها نقطة التقاء بين آفاق النظام وآفاق الفاعلين، فهي تساعد على فهم السر التقليدي في علم الاجتماع بخصوص الملاءمة بين منطق الفعل ومنطق النظام: الآفاق والبنى الزمانية هي المقوم لاتجاه الفعل وعلاقة الفاعل مع ذاته وفي نفس الوقت تفلت من قبضة التحكم الفردي ذلك لأن الزمان، بغض النظر عن بنيته الاجتماعية، ينكشف أمام الفاعلين كمعطى طبيعي. بما أن طبيعة الزمان الوقائعية قوية وأن طبيعته الاجتماعية لا تقل واقعية، فهما مرتبطتان مع بعضهما بشكل يتعذر فكه، ذلك لأن البنى الزمانية تشكل المكان المركزي لتنسيق وإدماج مشاريع الحياة الفردية والمتطلبات النُّسقية [ص17-18].

فكرة تسارع الزمان، بعيدة كل البعد عن أن تكون فكرة جديدة، باعتبار أنها رافقت الحداثة منذ ميلادها. بالتالي، فإن هارتموت روزا سينخرط عبر مختلف أقسام الكتاب في نقاشات تناولت الحداثة وما بعد الحداثة والحداثة المتأخرة. هل يمكن اعتبار ما تعيشه المجتمعات الإنسانية منذ حوالي عقدين من الزمان قطيعة جذرية مع الحداثة، أو بالأولى، تعميقا لجذورها مما أدى إلى ظهور سلسلة من الآثار المفارقة، بشكل خاص آثار تسارع من جهة، وآثار تحجر من جهة أخرى؟ التسارع الاجتماعي باعتباره مكونا من مكونات الحداثة، تجاوز في الحداثة المتأخرة نقطة حساسة، بحيث أصبح من المستحيل بعدها القول بإمكان الحفاظ على المزامنة والاندماج الاجتماعي [ص 35].

بالوصول إلى هذه النقطة حدث انقلاب تعرض فيه الزمان، الذاتي منه والتاريخي، لتحول كيفي. من الآن فصاعدا، سيعاد تحديد النماذج والآفاق الزمانية بشكل مستمر، بالنظر للأوضاع والسياق وهو ما سيخلق أشكالا تاريخية غير مسبوقة للهوية: «هوية حالية». بالتالي، فإن مشروع الحداثة، ذلك الذي يتعلق بالاستقلال الفردي والجماعي، سيتم التخلي عنه.

يقدم الكتاب تمييزا تحليليا أساسيا بين ثلاثة أبعاد للتسارع: تسارع تقني، تسارع التحولات الاجتماعية، تسارع إيقاع الحياة. يذكر هارتموت روزا بأمر بديهي غالبا ما يتم تجاهله: التسارع التقني لا يؤدي بالضرورة إلى تسارع المستويين الآخرين، على العكس من ذلك فإن ربح الوقت الذي يسمح به تسارع السياقات التقنية، بشكل خاص في النقل



والاتصالات، يمكن أن يسمح بتحرير موارد زمانية؛ وإذا لم يكن الحال كذلك، فمعناه أن نمو الأنشطة يتم بشكل أسرع من التسارع التقني.

الأسس المفهومية

خصص المؤلف القسم الأول من الكتاب لعرض الأسس المفهومية للنظرية المقترحة. قبل استناده على أفكار مؤسسي علم الاجتماع لبناء تحليله حول التسارع، حرص هارتموت روزا على أن يعيد إلى الأذهان بأن الحداثة، وذلك منذ عصر النهضة، توصف باعتبارها تسارعا للزمان وهو تسارع يمكن تحديد موجتيه الأخيرتين: موجة أولى انطلقت في 1890 وامتدت إلى حدود 1910، ثم موجة ثانية بدأت آثارها تظهر في 1989 ولا زالت سارية المفعول إلى الآن. تجربة التسارع ونقص الوقت تندرج في هذه الحداثة، وهي شرط مسبق أكثر منها نتيجة مترتبة عن التسارع التقني. سياق التحديث يمكن تأويله من خلال أربع وجهات نظر كبرى، كل واحدة منها حظيت باهتمام أحد الكتاب الكلاسيكيين. من وجهة نظر كارل ماركس، يتعلق الأمر بتحول علاقة المجتمع بالطبيعة، بمعنى العمل على تدجينها أو إضفاء طابع أدواتي عليها. أما ماكس فيبر فيتحدث عن سياق العقلنة، في حين يذهب دوركهايم إلى الحديث عن التمايز الاجتماعي وجورج زيمل عن الفردانية. كل هؤلاء المفكرين، على رأي هارتموت روزا، يحيلون إلى تجربة التسارع الاجتماعي، ولكن من دون أن يجعلوا تحول البنيات الزمانية في قلب البناء النظري لديهم. مع ذلك، فإن الزمان لا يمكن أن يختزل في بعد إضافي يلحق بالأبعاد الأخرى، إنه بعد مركزي ومكون من مكونات هذه الظواهر، وبالتالي فإن التسارع ينكشف كعنصر أساسي في كل واحد من هذه التطورات الأربعة المرتبطة به، إلى حد يبدو أنه المبدأ الذي يربطها مع بعضها ويحركها في نفس الوقت، وذلك يجعله وكأنه سبب ونتيجة التوجهات الأخرى للحداثة.

يدقق هارتموت روزا بعد ذلك تعريفه لكل واحد من أشكال التسارع الثلاثة. التسارع التقني هو تسارع سياقات موجهة نحو هدف محدد: نقل، اتصالات، إنتاج صناعي، خدمات، توزيع، استهلاك. تسارع التحول الاجتماعي يتمثل في تسارع إيقاع تحول أشكال الممارسة وتوجهات العمل وأشكال الروابط الاجتماعية والنماذج العلائقية.

يترجم بانضغاط الحاضر وتسارع الشيخوخة الاجتماعية والثقافية ولاتزامُن المتزامِن. ما لا زال ساريا في مكان ما، لم يعد له وجود في مكان آخر ولم يظهر بعد في غير ذلك من الأمكنة. هذا الشكل الثاني من أشكال التسارع يترجم بارتفاع إيقاع تقادم التجارب والانتظارات التي توجه العمل وبما يشبه تقليص الفترات التي من الممكن أن تحدد باعتبارها تنتمي للحاضر بالنسبة لمختلف دوائر الوظائف والقيم والعمليات [ص 101]. أخيرا، تسارع إيقاع الحياة ويحدد موضوعيا بارتفاع وتقليص وتكثيف عدد حلقات الفعل أو التجربة في وحدة زمنية معينة. يترجم موضوعيا بازدياد الشعور بالاستعجال والضغط الزمني وتسارع يولد القلق والخوف من عدم القدرة على مجاراة الإيقاع. يوضح المؤلف بهذا الخصوص أن الشعور بنقص الوقت هو نتيجة لنقص الموارد الزمانية وأن التسارع لا يطال كل شيء لأسباب تتعلق بالحدود الطبيعية ووجود بعض جزائر التقاصر التي تشكلها بعض الطوائف الدينية مثلا، أو حدوث أعطاب مثل الازدحامات أو أيضا التقاصرات المؤسساتية، فردية أو جماعية، إلا أن قوى التقاصر هذه لا تمثل إلا ظواهر رسوبية أو ارتكاسية.

ظاهراتية للتسارع الاجتماعي

يتناول القسم الثاني من الكتاب ظاهراتية التسارع الاجتماعي على المستويات الثلاثة التي ميزها الكاتب. التسارع التقني يؤدي إلى تسارع نظام السرعة المكانية والزمانية. المعطيات المكانية تصبح أقل أهمية قياسا بالمعطيات الزمانية في تنسيق وتزامن السلاسل العامة للعمل ويبدأ الزمان في فقدان طبيعته الخطية الأحادية ووظيفته التوجيهية لأن العلاقة بين المقاطع والتسلسلات يبدو وكأنها تتبدد" [ص 131]. الأنترنيت وأدوات التواصل غير المتزامن وتداخل الأجناس التاريخية في مرحلة ما بعد الحداثة الثقافية أو أيضا تراجع السن البيولوجي في تنسيق مقاطع السيرة الذاتية تجسد هذا التوجه. يضفي هذا التسارع التقني ميوعة على علاقتنا بالفضاء ومع الكائنات الإنسانية والأشياء ويتسبب بالتالي في اضطرابات هُوِيَّاتية كبرى.

بخصوص تسارع التغير الاجتماعي، يستحضر هارتموت روزا استعارة «المنحدرات التي تنهار» فتفرض على المرء الجري بأقصى ما يمكن من السرعة حتى يظل في نفس المكان. انضغاط الحاضر هو «تقلص عام للمدة التي تسود خلالها طمأنينة الانتظارات المتعلقة باستقرار شروط الفعل» [ص 143]. في الوقت الذي كان فيه نظام سرعة التحول يحصل في بداية الحداثة بين الأجيال، سيصبح متزامنا تقريبا مع تعاقبها في الحداثة الكلاسيكية، إلا أن حدته ستزداد ليصل إلى إيقاع ينحو في اتجاه حصول التحول داخل الجيل الواحد مع مجيء الحداثة المتأخرة» [ص 139]. توجد العلاقات بين الأجيال إذا، في حالة اضطراب مع وجود تصدع بيجيلي يحتد مع مرور الوقت: «يعيش الشباب والشيوخ في عوالم معزولة عن بعضها البعض، يصل ذلك إلى حد أنهم يتناولون أطعمة مختلفة ويتكلمون لغات مختلفة أيضا. التجارب والممارسات والمعارف المنتمية لجيل الآباء تصبح متجاوزة وغير ذات معنى عند الشباب، بل وحتى غير مفهومة والعكس بالعكس» [ص 145 – 146]. من جانب آخر، يكاد يقع الاتفاق «بخصوص تلقين المعارف الأساسية في الوقت الحاضر، بحيث أن الأطفال والشباب يكتسبونها أكثر فأكثر لدى أقرانهم، وأقل فأقل عند من هم أكبر منهم سنا».

أخيرا، يحدد تسارع إيقاع الحياة باعتباره "تضاعف حلقات الفعل و/أو التجارب التي يعيشها المرء خلال وحدة زمنية معينة بسبب نقص الموارد الزمنية" [ص 153]. يمكن اختبار ذلك موضوعيا بالميزانيات المخصصة للزمان والتي تشير إلى تناقص الوقت المخصص للنوم والاهتمام بالأمور الشخصية، ويشعر كل واحد بذلك شخصيا عبر أصناف مشتركة من القلق والاستعجال. تسارع إيقاع الحياة يمر عبر ثلاث استراتيجيات: تسارع الفعل ذاته، تراجع مهل الاستراحات والأوقات الميتة والاضطرار لإنجاز مهمات متعددة بشكل متزامن. إيقاع تزايد الثروات والمعلومات صار أعلى من تسارع إمكانيات استعمالها، ينتج عن ذلك شح في الموارد الزمنية. تزداد حدة هذه الظاهرة بسبب الزمن الضروري للقيام باختيارات عقلانية وموثقة لتنسيق ومزامنة الأنشطة. تصبح سياقات القرار أشد تعقيدا. كل واحد يمكنه أن يقدر إلى أي حد أن ارتفاع أداء أدوات التواصل ترتب عنها تزايد حجم الانتظارات الاجتماعية في الموضوع: مهلة عدة أيام للإجابة عن رسالة إلكترونية أصبح من الصعب القبول به. في النهاية، يبدو أن الأنشطة الهامة، تلك التي تستحق بذل المجهود صارت

مهددة بالزوال أو التأجيل إلى ما لا نهاية. لم يعد هناك وقت بالنسبة للأشياء الهامة على المدى البعيد. الأهداف التي لا ترتبط بمواعيد نهائية تتلاشى شيئا فشيئا وتنتهي بالاختفاء من مجال الرؤية.

أسباب التسارع

القسم الثالث من الكتاب مخصص لأسباب التسارع، وهو قسم أعاد فيه المؤلف تناول الجوانب الثلاثة المذكورة آنفا في ترتيب مختلف ليؤكد بأن الأمر يتعلق بسياق دائري ويتغذى ذاتيا. هكذا، فعندما تتناقص الموارد الزمنية، نبحث عن تكثيف حلقات الفعل، إما بالتسريع عن طريق استعمال تقنيات جديدة، أو بتقليص الاستراحات أو بإنجاز مهام متعددة في نفس الوقت. التسارع التقني يحدث تحولات وهي أيضا تحولات كيفية في إطار تسارع التحول الاجتماعي. آفاق التجربة والانتظار يجب أن يعاد فيها النظر باستمرار لأنه من الصعب استيعاب ثقافيا تحولات متسارعة أكثر فأكثر وإدماجها في تاريخ نحمله بالمعنى عن طريق نماذج سردية. تسارع التحول الاجتماعي هو إذا، محرك قوي لتسارع إيقاع الحياة.

ولكن دوامة التسارع هذه، تحيل هي ذاتها إلى ثلاثة محركات اجتماعية خارجية، متميزة عن بعضها البعض وقوية بشدة.

المحرك الاقتصادي: هو محرك الإدارة الرأسمالية ويترجم بالبحث عن الرفع من الإنتاجية وتحقيق تقدم تكنولوجي على المنافسة وإعادة إنتاج الرأسمال. لذلك، فإن هارتموت روزا يرى بأن إكراهات ووعود التسارع والنمو الملازمة للاقتصاد الرأسمالي هي التي تطبع بصورة متزايدة، أشكال الحياة والمجتمع في عصر الحداثة، أكثر من صراع الطبقات والتناقضات الاجتماعية المترتبة عنها. [ص210].

المحرك الثقافي: الدور الهام للأخلاق التي أسست لها الحداثة أفسحت المجال للتنافس الاجتماعي وغذت في نفس الآن الخوف من الوقوف على حافة "المنحدرات التي تنهار" مع الأمل في الثراء وفي حياة أكثر نفعا والعيش على إيقاع متسارع أكثر فأكثر.

المحرك السوسيوبنيوي: كل مجال وكل مجال فرعي في الحياة الاجتماعية لكل واحد منا يظهر وكأنه منافس ومثير للاضطراب لدى الآخرين. إذا لم يكن محملا بمهام يتعين إنجازها يتراجع إلى الخلف. كل واحد من أنظمة الفرعية مكره من الخارج على الرفع من إيقاع العمليات. المفاضلة الوظيفية للمجتمع أدت إلى انعدام المفاضلة الزمانية والمكانية. استبدل التخطيط الصارم للوقت بتوافقات زمنية مرنة وتذبذبات زمنية مجهرية بين متطلبات مختلف الدوائر الوظيفية. وهو ما يسميه هارتموت روزا "تزمين الزمان": المقاطع المخصصة لكل مجال من مجالات الأنشطة تحدد داخل الزمان ذاته، ولا تحدد ككتل من الزمان تخصص بالنظر للمهام. يشهد على ذلك تفتيت الممارسات الزمانية والنزوع نحو تعدد المهام.

المؤسسات (الدولة، الجيش) بعد أن كانت عوامل قوية للتسارع الاجتماعي، صارت تشكل كوابح تمنعه من التقدم. الفضاء الديمقراطي يعاد فيه النظر لأنه يتطلب الكثير من الوقت، بشكل خاص الوقت المخصص للتشاور لمواجهة التعقيد المتزايد للمسائل المطروحة. أما على المستوى العسكري، فإن الرهان لم يعد يكمن في تدمير عدو لم يعد في الإمكان الإمساك به، بل تدمير بنياته التحتية.

تبعات التسارع

القسم الرابع والأخير من الكتاب مخصص لوصف تبعات التسارع. منذ سبعينيات القرن الماضي قد نكون نوجد في لحظة حرجة بسبب احتمال حصول انقلاب في علاقة المجتمعات مع ذاتها، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي. فرض هذا الانقلاب نفسه على نطاق واسع منذ 1989، بفعل تظافر الثورات السياسية والرقمية والاقتصادية. السرعة وغياب كل ما يمكنه أن يكبح نقل المعلومات والأموال والسلع والناس والأفكار والأمراض أدت إلى ارتفاع حدة إيقاع التسارع ليطأ بذلك بعدا جديدا. الجديد في الحقبة الحالية، يتمثل في كون أن إيقاع التحول الاجتماعي تجاوز عتبة حساسة، تلك التي تتعلق بتعاقب الأجيال، وبالتالي وجد نفسه مكرها على تبني نموذج لإدراك واستيعاب الزمان يمكن أن يحدد كتزمين للزمان ذاته، وبالتالي كسحب للتزمين عن الحياة والتاريخ والمجتمع [ص 269].

على مستوى أشكال الهوية، يصف هارتموت روزا صعود "هوية حالية". يلاحظ المؤلف حصول «تمييع بنيات الذات التي كانت مستقرة في الماضي، لفائدة علاقة مع الذات مفتوحة وتجريبية ومفتتة وقبل كل شيء عابرة» [ص 276 – 277]. مكونات الهوية تندرج مع بعضها، من الآن فصاعدا، بكل حرية تقريبا كما يمكن مراجعتها في أية لحظة. العائلات والمهن والمعتقدات الدينية والاختيارات السياسية وشبكات الصداقة لم تعد نقطا ثابتة في الحياة ... ولكن يمكن مراجعتها في أية لحظة بناء على اختيار الفاعل ذاته أو بناء على قرار اتخذ من لدن آخرين غيره" [ص 284]. التعلق في واحد من الأبعاد يفقد الفاعل قدرته الحاسمة بخصوص إمكانيات الاختيار في أبعاد أخرى. المواقف والقرارات المؤسسة للهوية تتوقف عن الارتباط بالكينونة لترتبط بالزمان [ص 85]. معرفة من نحن ومع من نتعامل في لحظة معينة ... اتساق واستمرارية الذات تصبح هكذا تابعة للسياق، بنيت بشكل مرن ولم يعد استقرارها يقوم على تطابقات جوهرية [ص 291].

على الرغم من ذلك، ينص المؤلف بأن هذا التوصيف لا يعني بالطبع إلا الشكل المتطرف لهذا السياق الذي لا يصبح ممكنا معه الحديث عن الهوية. يعتقد مع ذلك، بأنه في الإمكان دائما الحديث عن هوية، لأنه إذا كانت هذه الأخيرة هي «معنى ما نحن عليه الذي يوفر القدرة على التوجه والفعل، فإن هذا المعنى يتحول من دون فقدان الشعور بالهوية التي توجه الفعل والقرار في السياقات العملية» [ص 293]. حتى ولو أن هذه «الهوية الحالية» لا تصف الحقيقة الاجتماعية لغالبية الكائنات البشرية، فإنها تصف نموذج العلاقة مع الذات الذي يطابق التطور المهيمن بنيويا وثقافيا في المجتمع المعاصر والتي يمكن أن تترجم بارتفاع أعراض الاكتئاب مصحوبة بغياب القدرة على الفعل.

على مستوى الأشكال السياسية، يحدد المؤلف كذلك ظهور «سياسة حالية». شاهدت الأزمنة المعاصرة تزمينا لطوباويات نموذجية، أي أن تصورات مجتمع بديل لم تمكث في فضاء متخيل طوباوي ولكن أسقطت على المستقبل. تتجلى أزمة زمان السياسة اليوم بشكل واضح عبر غياب التزامن بين زمان السياسة وبين البنيات الزمانية للدوائر الاجتماعية الأخرى. السياسة موضوع نزاع بخصوص دورها الذي كان يتمثل في إملاء إيقاع الأحداث الاجتماعية. فقدت مواردها الزمانية لأسباب ثلاثة: عدم قدرتها على كبح تسارع المجالات الأخرى، مما جعلها تسعى جاهدة للسير وراءها. هناك مجالات دائما أكثر عددا صارت موضوع مواجهات سياسية وتتطلب التقنين، وبالتالي فإن الوقت لم يعد يكفي بسبب تزايد عدد المجالات التي يتعين أن يتخذ فيها القرار. أخيرا، الحاجة للتخطيط تنمو بنفس الإيقاع الذي يتراجع به المدى الاستشرافي للمخطط له، مما جعل السياسي يكتفي بتدارك آجال الاستحقاقات المستعجلة، الحلول المؤقتة عوضت المشاريع الكبرى على شاكلة الحلول المرتجلة. زيادة على ضغط التسارع الخارجي، هناك عجز متزايد للسياسة في مواجهة التسارع الداخلي. المدى الزمني لآثار القرارات السياسية يرتفع، الزمن الضروري لاتخاذ القرار العقلاني يزداد لأننا قلما نتوفر على يقينيات بخصوص استقرار الشروط التي نتخذه فيها، وعلى الخصوص فقد أصبح من الصعب أكثر فأكثر التوصل إلى توافق، لأن التوافق على قيم قلما يتم التنبؤ به. في النهاية، فإن زمان السياسة انتهى، باعتبار أن السياسة لم تعد هي صاحبة الفعل، بل فقط رد الفعل.

قبل أن يختم بخصوص البعد النقدي لنظريته والسيناريوهات التي يمكن تصورها مسبقا انطلاقا منها، يعود هارتموت روزا إلى مفارقة غريبة تتمثل في تسارع يرافقه «تحجر بنيوي». سواء على المستوى الثقافي أو على المستوى البنيوي، يظهر أن التسارع والثبات يتقدمان من الآن فصاعدا بخطى متساوية. على المستوى الثقافي، تخفي التحولات السريعة غياب التطور، وعلى المستوى البنيوي صارت مخاطر الطوارئ والحوادث أكثر دقة: التمايز الوظيفي يرافقه فقدان الحاكمية، والتبرير يرافقه فقدان المعنى، والتحكم في الطبيعة يرافقه تدميرها، والفردانية يرافقها فقدان الاستقلالية. يرفض هارتموت روزا تثمين فلسفة ما بعد الحداثة لفقدان التأثير النظري والعملي للأفراد والمجتمعات، ولكن هل تسمح نظريته النقدية بتصور مستقبل آخر غير فقدان الإنسانية لكل تحكم في مستقبلها؟ يسجل هارتموت روزا عمله بشكل واضح في امتداد النظريات النقدية لمدرسة فرانكفورت. بحسب وجهة نظره، فإن أول نظرية نقدية تستهدف «شروط الإنتاج»، والثانية تستهدف "التفاهم المتبادل"، والثالثة تستهدف "الاستكشاف": أخذ البنيات الزمانية في الحسبان سيسمح بتمديد هذه النظرية النقدية الأخيرة وتسلط الضوء على مصادر "أمراض التسارع" والأشكال الجديدة للاستيلاب التي تعبر عنها مثل تضاعف العلاقات السطحية والزائفة مع الأفراد والعالم، كما

ستضيئ أسباب عطل الأنظمة الاجتماعية الفرعية التي تشكل مخاطر الكوارث الإيكولوجية أحد أعراضها الأشد خطورة.

سباق محموم نحو الهاوية

يتحدث المؤلف أخيرا، عن أربعة سيناريوهات محتملة للتسارع، يتخذ الأول منها شكل سباق محموم نحو الهاوية وهو بحسب وجهة نظره السيناريو الأكثر ترجيحا. يراه باعتباره الكارثة النهائية للنظام البيئي أو انهيار كامل للتراتبيات الاجتماعية والقيمية الحديثة. من أمثلتها يذكر مواجهة البشرية لكوارث نووية ومناخية وظهور أمراض جديدة تنتشر بسرعة هائلة وأشكال جديدة للانهيار السياسي وانفجار عنف يتعذر التحكم فيه. السيناريوهات الثلاثة الأخرى تبدو إمكانية حدوثها أقل احتمالا: إعداد شكل جديد للمراقبة والتوطيد المؤسساتي لسياق التسارع (سيكون مشروع الحداثة حينها في حالة يمكن معها التوفيق بينه وبين أجهزة أكثر دينامية). إيجاد آلية تنظيمية للقوى المُسَرِّعة التي توجد في طريقها نحو الاستقلالية، نوع من كوابح الطوارئ ولكن قد يعني ذلك التخلي عن سياق التحديث، خروج من التاريخ جذري وثوري، ثورة ضد التقدم. أخيرا، التخلي النهائي عن مشروع الحداثة، مع ميلاد أشكال ما بعد حداثية للذاتية والسياسة، أشكال تترجم التخلي عن كل تطلع للاستقلالية والحاكمية.

الانزعاج الذي يتولد لدى القارئ يأتي مما تخلفه لديه قراءة الكتاب من انطباع بالهيجان العارم والمتواصل لقوى التسارع التي تسير بالجنس البشري إلى نهايته الحتمية، وإن كان المؤلف يسجل في خضم ذلك، وجود بعض التوجهات التي تقف في وجه هذا التسارع المحموم، ولكنها توجهات لا قدرة لها على تعديل الكفة حاليا. حتى عندما يشير من حين لآخر بأن هذا التسارع لا يعني أغلبية المعمور ولا أغلبية ساكنته، وأن الأمر يتعلق بأشكال متطرفة تشير إلى منحى التطور، فإن الارتياب يسيطر علينا بخصوص بعض الصياغات. هذا حال الفقرات التي تتحدث عن العجز المتزايد لدى الأجيال القديمة عن تلقين أي شيء مهما كان للأجيال الجديدة بالنظر لسرعة التحولات الاجتماعية أو أيضا عند حديثه عن مسألة "الهوية الحالية". إذا كان واضحا بأن سباقا متسارعا قد انطلق بين قوى السوق وتلك التي تعمل من أجل مد أسس تنمية مستدامة وتضامنية للإنسانية، هل يمكن القول بأن المقاومة من أجل استعادة وقت ثالث أو أيضا الحفاظ على التضامن بين الأجيال، محكوم عليهما بالفشل مسبقا؟ من المحتمل أن مفصلة أفضل للتناقضات الاجتماعية مع منطق التسارع، بدل معارضتها له قد يساعدنا في هذا السبيل.

المؤلف: هارتموت روزا هو عالم اجتماع وفيلسوف ألماني يحاضر في جامعة فردريك شيللر بمدينة ينا. ينتمي فكريا لهذا الجيل الجديد من المفكرين الألمان الذين يستثمرون ويطورون موروث النظرية النقدية لمدرسة فرنكفورت. من مؤلفاته: التسارع، نقد اجتماعي للزمان (2005، بالنسبة للطبعة الألمانية)؛ الاستلاب والتسارع (2010)؛ العالم وعلاقته بعصر التسارع (2011) ...

الهوامش :

* أستاذ الألسن علم الترجمة، المعهد العالي الدولي للسياحة، طنجة، المغرب

• عنوان الكتاب: التسارع، نقد اجتماعي للزمان
• العنوان باللغة الألمانية:
Beschleunigung، Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne
• المؤلف: هارتموت روزا Hartmut Rosa
• ترجم الكتاب عن الألمانية: ديدي رونو Didier Renault
• ناشر الترجمة الفرنسية: Editions la Découverte
• مكان وتاريخ النشر: 2013، باريس، فرنسا
• الرقم المعياري الدولي للكتاب: 9782707177094

معلومات الكتاب باللغة الفرنسية
• Titre : Accélération، une critique sociale du temps
• Auteur : hartmout ROSA
• Editeur : Editions la Découverte
• Lieux d'édition : Paris، France
• Année d'édition : Aout 2013
• Nombre de pages : 480
• ISBN : 9782707177094

STUART DAVIS (LUCKY STRIKE)

خطاب جديد في المنهج السوسيولوجي

د.حسني إبراهيم عبد العظيم*

إن تطور العلم مرتهن بتطور منهجه، تلك حقيقة يتفق عليها كل المنشغلين بالهم العلمي، ومنهم السوسيولوجيون بطبيعة الحال، وثمة حقيقة أخرى ندركها وهي أن علم الاجتماع منذ نشأته الأولى قد انبهر بالمنهج الوضعي واستغرق فيه، تشبها بالعلوم الطبيعية، آملا الوصول لمستوى انضباطها في الرؤى النظرية، ودقتها في النتائج العملية.

فقد تأسست العلوم الاجتماعية منذ بواكيرها الأولى على نموذج مستعار من العلوم الطبيعية، والحقيقة أن هناك ما يشبه الإجماع بين السوسيولوجيين أن استغراق علم الاجتماع –وتورطه مبكرا- في المنهج الوضعي الكمي قد أدى إلى قصور شديد في فهم الواقع الاجتماعي بكل تعقيداته، نظرا لأن ذلك المنهج يقدم فهما سطحيا برانيا للظواهر، ولا يستطيع الوصول إلى ما يكمن خلف المعطيات الظاهرة، وهو ما ينتج فهما قاصرا - بل ومشوها وخادعا في أحيان كثيرة – للظواهر التي يتصدى العلم لدراستها.

من أجل ذلك تشكل وعي عميق لدى عدد من علماء الاجتماع -والفلاسفة أيضا- بالأزمة التي يمر بها علم الاجتماع نتيجة الإصرار على الاعتماد الدائم على المنهج الوضعي بمختلف تجلياته، ومن ثم سعت إلى تأسيس خطاب منهجي مغاير يتوافق مع طبيعة الظاهرة الاجتماعية وخصوصيتها، ويسهم بالتالي في تقديم فهم أعمق وأخصب للواقع الاجتماعي شديد الثراء والتعقيد.

وقد تنوعت معطيات ذلك الخطاب الجديد وتباينت في آلياتها، إلا أنها اتفقت على قصور الاعتماد المطلق على المنهج الوضعي – الكمي الميكانيكي- في فهم الواقع الاجتماعي، وسوف نناقش في هذا السياق بشكل موجز نموذجين يمثلان أبرز تجليات الخطاب المنهجي الجديد، وهما منهجية التأويل (الهرمنيوطيقا) كما طرحها الألمانيان فيلهلم ديلتاي وماكس فيبر، وأركيولوجيا المعرفة التي صاغها ميشيل فوكو.

وذلك لكي تخلق لنفسها قاعدة صلبة من المنهج العلمي ورصيدا وافرا من الاحترام الأكاديمي. ومن ثم فقد أكد المؤسسون الأوائل لهذه العلوم على أهمية التوصل إلى القوانين العامة، وعلى تحقيق درجة عالية من الضبط أو التحكم في العالم الاجتماعي على غرار ما يحدث في العالم الطبيعي، وعلى دراسة الوقائع الاجتماعية بوصفها وقائع طبيعية.(أحمد زايد2005: 155)

يشتق لفظ الهرمنيوطيقا (hermeneutics) من الفعل الإغريقي (hermeneuein) وهو فعل يدل على عملية كشف الغموض الذي يكتنف شيئا ما، أو إعلان رسالة وكشف النقاب عنها. ويشتق الفعل من أسم الإله الإغريقي هرمس (Hermes) وهو إله متعدد المواهب: فهو رسول الآلهة، وإله الحدود، وإله التجارة، وصانع القيثارة والمصفار. وتجتمع مواهب هرمس في سمتين اثنتين: الأولى: هي الوساطة بين حرفين، والثانية: هي القدرة على استخدام الحيلة في الوصول إلى الهدف. وكلاهما ضروري في عملية كشف الغموض التي يدل عليها اللفظ الإغريقي (Hermeneue) فالغموض لابد وأن يكشف من خلال وسيط، وهو يتطلب استخدام أدوات غير مألوفة كتلك التي يستخدمها هرمس.. (زايد 2005: 155)

ومن اللفظ الإغريقي اشتقت الكلمة الإنجليزية hermeneutics، والتي درج الباحثون العرب على ترجمتها بالهرمنيوطيقا. وهي وصف للجهود الفلسفية والتحليلية التي تهتم بمشكلات الفهم التأويل. وتقوم الهرمنيوطيقا على فلسفة التعمق خلف ما هو ظاهر من تعبيرات وعلامات ورموز للكشف عن المعاني الكامنة والجوانب غير المتعينة من الخبرة أو التجربة في محاولة لفهم المجهول بالمعلوم، حيث تبدأ عملية الفهم دائما من "المعلوم في تجربتنا لتنفذ إلى المجهول"، في محاولة لفهم التجربة التاريخية، فجوهر عملية التأويل هو الكشف عن ما يكمن خلف الأشياء الظاهرة من دلالات ومعاني، ومحاولة كشف الغموض البادي في الظاهر بالتعمق خلفه والكشف عن آفاق للمعاني لا ندركها من مجرد النظرة الظاهرية الخارجية.(زايد2005: 155)

ولقد تطورت الهرمنيوطيقا خلال القرن التاسع عشر كاتجاه فلسفي بارز في ألمانيا على يد مفكرين بارزين وهما فريدريك شلايرماخر Schleiermacherوفيلهم دلتايDilthey - ثم فيبر لاحقا- اللذان تأثرا بدوريهما بالموروث الفكري لهيردرHerder وهيجل Hegel، وكانت الفكرة المركزية التي استندت إليها الهرمنيوطيقا هي إبراز الفروق المنهجية في دراسة الظواهر التاريخية والاجتماعية من جهة، والظواهر الطبيعية من جهةأخرى. (Turner 2006:270)

ففيما يتعلق بدلتاي (1833 – 1911) فقد انطلق في تأسيسه للمنهج التأويلي في التفرقة بين العلوم الطبيعية والعلوم التاريخية والإنسانية، وفي الرد على الوضعيين الذين وحدوا بينهما من حيث المنهج، مثل أوجست كونت وجون ستيوارت مل. لقد رأى الوضعيون أن الخلاص الوحيد لتأخر العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية يكمن في ضرورة تطبيق نفس المنهج التجريبي للعلوم الطبيعية على العلوم الإنسانية؛ سعيا للوصول إلى قوانين كلية يقينية، وتجنبا للذاتية وعدم الدقة في مجال الإنسانيات. لقد آمنوا أن كلا منهما يخضع لنفس المعايير المنهجية من الاستدلال والشرح، ورأوا أن الحقائق الاجتماعية مثلها مثل الحقائق الفيزيقية واقعية وعملية، ويمكن قياسها أيضا، وهذا ما عبر عنه جون ستيوارت مل بقوله:" إذا كان علينا أن نهرب من الفشل المحتم للعلوم الاجتماعية بمقارنتها بالتقدم المستمر للعلوم الطبيعية، فإن أملنا الوحيد يتمثل في تعميم المناهج التي أثبتت نجاحها في العلوم الطبيعية لجعلها مناسبة للاستخدام في العلوم الاجتماعية". (أبو زيد2001: 24)

لقد كانت المشكلة التى تصدى لها دلتاي هي إصرار الوضعيين على تطبيق المنهج التجريبي بصرامة في دراسة الإنسان والمجتمع. "فأصحاب منحى الوقائع الخارجية والمعطيات الحسية المقيسة يقنعون بإحالة القضية بأسرها إلى النموذج القياسي الطبيعي حيث ينكرون الفروق بين العلوم الإنسانية والطبيعية، وحسب الباحث أن يلتزم بمزاولة المنهج المتفق عليه في العلوم الطبيعية؛ لأن فيه الحل الحاسم لمشكلة الموضوعية – قاعدة العلم ومحوره – التي سرعان ما يختفي شبحها، كمشكلة أمام هذا المنهج، وتذوب الأوهام الميتافيزيقية التي تكتنفها. (قنصوة 88:1987)

واستنادا لذلك فقد حاول دلتاي أن يقيم العلوم الاجتماعية على أساس منهجي مختلف عن العلوم الطبيعية، لقد كان صارما في فلسفته ورفض الوضعية والميتافيزيقا الكانتية الجديدة. إن الفارق بين العلوم الاجتماعية والعلوم الطبيعية يكمن عنده في أن مادة العلوم الاجتماعية – وهي العقول البشرية – مادة معطاة، وليست مشتقة من أي شيئ خارجها، مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة. إن على العالم (بكسر اللام) الاجتماعي أن يجد مفتاح العالم (بفتح اللام) الاجتماعي في نفسه وليس خارجها. إن العلوم الطبيعية تبحث عن غايات مجردة، بينما تبحث العلوم الاجتماعية عن فهم آني من خلال النظر في مادتها الخام. إن الإدراك الفني والإنساني هما غاية العلوم الاجتماعية، وهذان يمكن الوصول إليهما من خلال التحديد الدقيق للقيم والمعاني التي ندرسها في عقول الفاعلين الاجتماعيين، وليس من خلال مناهج العلوم الطبيعية، وهذه هي عملية الفهم الذاتي أو التفسير، نصل إلى مثل هذا الفهم من خلال العيش مرة أخرى Reliving في الأحداث الاجتماعية. "(أبو زيد2001: 24)

إن الفكرة الأساسية التي انطلق منها دلتاي هي أن هناك فروقا حاسمة بين الظواهر التي تدرسها

العلـوم الاجتماعيـة، وتلك التي تدرسها العلوم الطبيعية، وبالتالي ينبغي أن يكـون لكل منهما بنيته المنهجيـة المتميـزة التي تلائم موضوع دراسـته، ولاشـك أن الظواهر الإنسـانية أكثـر تعقيدا والتباسا من الظواهر الطبيعية.

وقـد تنبـه مبكـرا ماكـس فيبـر(1864-1920) متأثـرا بديلتاي لأزمـة المنهج الوضعي وتأثيراته السلبية على تعاطي علم الاجتماع مـع الواقع الاجتماعي، وحاول تجاوز تلك الأزمة من خلال المزاوجة بين التفسـير السـببي والتأويـل وهو ما يسـميه الفهم التفسـيري Interpretative understanding حيـث ينبغي على الباحث أن يتعمق في فهم الظواهر بعمق وألا يسـتبعد في ذات الوقت التفسـير السببي لها. (Turner 2006:270)

إن الإسـهام المنهجي الذي حققه فيبـر يتبدى فـي أنه لـم ينجح فقـط فـي تقريب شـقة الخلاف بين التفسـير explanation السـببي للظواهـر (الـذي تبناه علمـاء الاجتمـاع الأوائل) وبين الفهـم understanding التأويلـي (الـذي تبنـاه ديلتاي كمنهج للعلوم الإنسانية)، بل نجح أيضا في أن يدخل منهج الفهم إلى دائرة الأفعـال الاجتماعية بعد أن كان حكرا علـى تأويل النصوص الدينية والفنيـة. لقد عرف فيبر علم الاجتماع بأنه محاولة "الفهم التأويلي للفعـل الاجتماعي الذي توصلنـا إلى التفسـير السـببي لمجراه ونتائجه". إن اتخاذ الفعل وحده للتحليل يكشـف عن موقف مغايـر للموقف الوضعـي الذي يتخذ مـن الحقيقـة الاجتماعية وحـدة للتحليل، ويـدرس الفعل من خلال الفهم الـذي لم يختلف كثيرا في معناه الفيبري عن معناه عند ديلثـي (الرؤية التعاطفية أو التقمص الوجداني للموقف الذي يوجد فيه الفعـل(.(زايد2005: 171)

الخلاصة مما سبق أن الهرمنيوطيقا هي جهد سوسيولوجي مبدع يهتم بدراسة الإنسـان بمدخل منهجي مغايـر للمنهجيـات الوضعيـة التقليديـة، مدخـل يتغلغـل في عمق الفعل الإنسـاني، وفي قلب المشـاعر الإنسـانية وتجلياتها المعقدة، ويهدف استنادا إلى ذلك إلـى تقديم فهم ووعـي حقيقيين بالإنسـان ودوره الخـلاق فـي تشكيل واقعه وصياغة مستقبله، ولذلك فإنها تولـي اهتماما بالغا بالذات الإنسانية، وآليات إبداعها وتفوقها، ولا يمكـن تحقيق ذلك بالمنهجيات الوضعية التي لا تفلح في سـبر أغوار الذات الإنسانية شديدة الثراء والتعقيد، وإنما يتم ذلك بمداخل منهجية مبدعة يمثل الفهم التأويلي العميق واحدا منها.

وتمثل أركيولوجيـا المعرفة لدى ميشـيل فوكو مدخلا منهجيا آخر متمردا علـى التـراث المنهجي الكلاسـيكي في العلوم الإنسانية، وخاصـة المنهـج التاريخـي التقليدي الذي ثبـت قصوره في فهم الواقـع الإنسـاني والخبرة الإنسانية المعقدة.

الأركيولوجيـا كما هـو متعارف عليها في المعاجم هو العلم الذي يدرس الماضي البشـري أساساً، ويحاول تفسـيره من خلال الآثار والمعالم الحضارية المندثرة، التي يكشـف عنها الحفـر والتنقيب، وعادة ما يعد ذلك العلم فرعاً من فروع التاريخ أو على الأقل وثيق السـلطة به، فالمضمون الواضح لمصطلـح الأركيولوجيا يحيل إذاً إلى فكرة الحفر والتنقيب بحثاً عن أشياء وآثار قديمة، اندثرت بفعل الزمان، ولقد اسـتخدم «فوكو» مصطلـح الأركيولوجيـا بمعنى مجازي، ويقصد به سبر الأعماق من أجل الكشـف عن وقائع خفية في ميـدان معين؛ لإعـادة بناء حقيقـة مـا. (الـدواي 1992: 139)

يـرى «فوكـو» أن المنهـج الأركيولوجـي يمكـن الباحـث من فصل أشـكال الخطـاب التي انطمـرت من أجـل الوصول إلى الحقائـق المفصليـة، والخطاب Discourse ليـس مجموعة النصـوص التـي احتفظـت بها حضـارة مـا، ولكنـه مجموعة الممارسـات المعرفية والسلوكية التـي تنتـج المعرفـة المتعلقة بالجسـد، والتجربـة، والظواهر المختلفة، إن المنهج الأركيولوجي يكشف عن التداخل بين ما قيل في الماضي وما يمكـن أن يقال عن الظواهر المختلفة.

(3-Powell2002: 2)

إن الباحـث الأركيولوجـي مـن وجهـة نظر «فوكـو» هو الذي يستطيع التوصل إلى تلك العصور الغابـرة المطمورة تحـت الركام عن طريق الحفر والتعرية، فخلال قـرون عديدة حصل تراكم لوقائع يغطي بعضها بعضاً -تماماً كما في علـم الآثار- حيث نجد مدناً كاملة مطمورة تحت طبقات عميقة من التراب والرمل، إن على الباحث أن يقوم بعمل الأركيولوجي من أجل إزاحة الركام واكتشـاف الطبقات العميقـة للحقيقـة التاريخية أو الواقع التاريخي. (هاشـم صالح 1996: 10)

ويعتقد «فوكو» أن الأركيولوجيا لا تسـعى إلى استكشاف مظاهر الاسـتمرار غير المحسوس الذي يربط بطريقـة اتصالية الخطابات بما يسبقها، وبما يحيط بها، وبما يلحقهـا، إنهـا لا تترصد اللحظة التي تـم فيها تكـوّن الخطابات، أو حدوثهـا بالصـورة التي هي عليها، ولا حتى اللحظة التي تفقد متانـة خلقتها، وتفقـد من جراء ذلـك ماهيتها، فكل ذلك دراسـة تاريخيـة مباشـرة، إنمـا تهتم الأركيولوجيا بتحديـد الخطابات فـي خصوصيتها، وإبـراز كيف أن القواعد التـي تخضع لها تلك الخطابـات، لا يمكن إرجاعها إلى شـيء آخر، فالأركيولوجيا تتبع تلك الخطابات من خلال مظاهرها الخارجيـة وصورهـا البرانية، بغية الإحاطة بهـا بكيفية أفضل، غايتها في النهاية تحليل الفوارق والاختلافات الموجودة بين صيغ الخطاب ووجوهه.

(فوكو 1987: -128 129)

إن الأركيولوجيـا -إذا- وصـف منهجي ومنظم للخطاب باعتباره موضوعاً إنها تسـلم بأن خطاب المعرفة يمكن أن يدرس كظاهرة موضوعيـة ومسـتقلة، كتب في أركيولوجيـا المعرفة: «لا تهدف الأركيولوجيا إلـى تحديد الأفكار والتمثلات والصور والموضوعات والهواجـس التـي تختفـي أو تظهر في الخطـاب، ولكن تحليل الخطابـات نفسـها باعتبارهـا ممارسات تخضع لقواعد» وكتب فـي الكلمات والأشـياء موضحاً بعـض معالم منهجـه، «... مثل هذا التحليل لا يرجع كما نرى ذلك إلى تاريخ الأفكار، ولا إلى تاريخ العلوم، إنه بالأحرى دراسة تحاول أن تهتـدي وتتعـرف علـى تلك المنطلقـات التي أصبحت بفضلها المعـارف والنظريـات ممكنـة، حسـب أي فضاء تنظيمي نشأت المعرفة، وعلى أساس أي أوليات تاريخيـة، أمكـن لأفـكار معينة أن تظهـر، ولعلوم أن تتأسـس، ولتجـارب معينـة أن تنعكس في الفلسفة، ولمعقوليات أن تتكون، لكي، ربمـا تنحل وتتلاشـى في أمد غير بعيدة. (الداوي 1992: 140-141)

تمثـل الأركيولوجيـا إذاً منهجاً مغايراً للمنهج التاريخي التقليدي، منهجاً يهدف إلى الكشف والتنقيب عـن كل صور الخطـاب المتعلق بالمعرفة والسـلطة والجسد، في فترة زمنيـة محـددة، لا تهدف الأركيولوجيـا إلـى فحص تطور الخطاب فـي مسـارات محددة، إنمـا تهدف بالأحرى إلى كشـف الممارسـات المرتبطة بالخطاب في تلك الفترة بغض النظر عن ما سـبقها من أحداث وما تلاها من نتائج.

من خلال ما سـبق يمكـن القول إن الهرمنيوطيقـا والأركيولوجيا تمثلان بدائل منهجية تسـهم في تمكين السوسـيولوجيا من سبر أغـوار الواقـع وفهـم مختلف أبعاده، والحقيقـة أن ثمة قضايا كثيرة مرتبطة بهما لا يتسع المقام لتحليلهـا، إلا أن ما ينبغي التأكيد عليه في هـذا الإطار أن الاعتماد على تلـك البدائـل المنهجية في دراسـة مجتمعاتنـا العربيـة – بما تتسـم به من بنـى اجتماعية وثقافيـة معقدة – سيسـهم في ترسـيخ تحقيق فهم أعمق لهذه المجتمعات، وهو ما لن تسـتطيع منهجياتنا التقليدية الكمية تحقيقه بالدقة التي نتوخاها.

المراجع :

* باحث مصري

1 - أبو زيد، نصر، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة السادسة، 2001.

2 - الدواي، عبد الرزاق، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،1987.

3 - زايد، أحمد، التأويل والظاهرة الاجتماعية، مجلة التسامح، العدد 11، صيف2005.

4 - صالح، هاشم، بين مفهوم الأرثوذوكسية والعقلية الدوجمائية، مقدمة الترجمة العربية لكتاب محمد أركون، الفكر الإسلامي : قراءة علمية، مركز الإنماء العربي، بيـروت،1996.

5 - فوكو، ميشيل، حفريـات المعرفة، ترجمة سـالم يفوت،المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء،1987.

6 - قنصوة، صلاح، في فلسفة العلوم الاجتماعية،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،.1987

7 - Powell، J. Archaeology and Genealogy : developments in Foucauldian gerontology، International Journal of linguistics، society & culture، Issue 11،2002

8 - Turner، B.(ed.) The Cambridge dictionary of sociology، Cambridge university press،2006.

منزلة الحجاج بالنوازع (الباتوس) داخل الخطاب الإعلامي

عبد القادر ملوك*

ملخص:

ننطلق في هذا المقال من افتراض مؤداه أن الخطاب الإعلامي، شأنه شأن بقية الخطابات التي تستهدف إيصال منتوجها المعرفي إلى مخاطب واقعي أو افتراضي بالاعتماد على اللغة الطبيعية تحديدا، هو خطاب حجاجي وإن كانت خصيصته المميزة له هي الإخبار في المقام الأول، بل نذهب أبعد من ذلك حين نرى أن هذا الخطاب يتوسل في تحقيق الإقناع بمضامينه بالأصناف الحجاجية الثلاثة التي صاغها أرسطو في كتاب الخطابة، والمتمثلة في: الإقناع بالخطاب (اللوغوس)، والرهان على أخلاق البات المتمثلة في صورة المنبر الإعلامي ذاته وسمْته (الإيتوس)، والرهان على انفعالات الجمهور، الطرف المتلقي، ونوازعه (الباتوس).

ولأن المقام لا يسمح بتفصيل القول فيها جميعا، فقد ارتأينا الاكتفاء بالصنف الحجاجي الأخير (الباتوس) من خلال رصد بعض أوجه حضوره داخل الخطاب الإعلامي، وكشف النقاب عن بعض الآليات التي تكفل له الإبقاء على التوازن الصعب بين المصداقية وشد الانتباه لكي لا يسقط الخطاب في المغالطة والخداع.

الكلمات المفتاحية: الباتوس، النوازع، الحجاج، الإقناع، الخطاب الإعلامي.

مقدمة:

يعتبر التركيز على الجمهور وعلى أحواله وأوضاعه مناط اشتغال الباتوس (Pathos) بالدرجة الأولى تمييزا له عن الإيتوس الذي يهتم بصورة الخطيب، وعن اللوغوس الذي يركز على الاستراتيجيات الكلامية في حد ذاتها. وقد تعرض هذا الصنف من الاقناع إلى حيف كبير منذ العهد اليوناني الأول، بالنظر لارتباطه بالجوانب العاطفية للجمهور، والتي تثير في الأذهان فتنة الخطيب لأهواء هذا الجمهور ورغباته وأحاسيسه، ما جعل البعض يعده حجاجا مغالطيا أو في أقل الأحوال حجاجا سفسطيا.[1] وهذا يذكرنا بثورة سقراط وأشياعه على السوفسطائيين الذين مارسوا فتنة القول على عواطف الجمهور وأحوالهم النفسية بغية تحويل اقتناعاتهم الوجهة المرجوة، فكان أن عقد العزم على إنقاذ اللوغوس من براثن السفسطة ومن حيل السوفسطائيين وتلاعباتهم بالقول. وعلى نفس المنوال ذهب تلميذه الأشهر أفلاطون، بل يمكن الجزم بأن عداءه للفكر السوفسطائي كان أكبر وأشرس حتى صيَّر السفسطة لعنة[2] طاردت ممتهنيها على مر الأزمنة ولم تفارقهم إلى حدود العقد الخامس من القرن العشرين، حين قام بيرلمان بنشر مؤلفات يدعو فيها ومن خلالها إلى تجاوز الطرح الأفلاطوني لأصول بناء الحجاج.[3] ولقد كانت لصاحب المدينة الفاضلة في ذلك مبرراته ومسوغاته التي من جملتها كون الممارسة السوفسطائية للحجاج كانت تستند إلى تصورهم لِ"النافع"، دون أن يعلقوا النافع بِـ"الخير" بل علقوه بِـ "اللذة"، لذة الاستهواء بالنسبة إلى المقول إليه ولذة النفع بالنسبة إلى القائل.[4] وهو ما حذا به إلى جعل نفس السوفسطائيين في المرتبة الثامنة قبل نفس الجبار (le tyran) مباشرة، إشارة إلى نوع الصلة التي تربط بين الحجاج السفسطائي والطغيان، مادامت السفسطة من منظور أفلاطون ضرب من الاستهواء والتملق الذي هو نوع من العنف.[5] وفي هذه المقارنة تلميح من قبله على أن كل خطاب ينأى عن مسار العقل و عن الحقيقة الصارمة، ويقترب من مجال المحتمل (le vraisemblable) ومن المشهورات (Endoxa) هو بالضرورة خطاب عنيف يصبو إلى تحقيق مآرب خاصة بالاعتماد على سلطة القول. والقول المقنع، كما لا يخفى، هو طاغية لا يقاوم[6] أرسطو، من جانبه، وعلى الرغم من تبوئيه القول البرهاني مكانة الصدارة، فهو لم يُقص القول الحجاجي المرتبط بالقول الواقع في دائرة المحتمل والمستند إلى المشهورات، بل بحث في شروط استقامته ومعايير انتظامه مخصصا لأجل ذلك الكتاب الثاني من مؤلفه الخطابة ومعربا عن رفضه لأي فصل بين اللوغوس والباتوس، هذا الأخير الذي لا يقتصر حضوره، في نظره، على الخطاب المنافري أو التثبيتي (épidictique) بل يمتد إلى كلا الضربين الآخرين المشاجري (Judiciaire) والمشاوري (Délibératif) بما أنهما يتطلبان كذلك معرفة الحالة العاطفية التي يوجد عليها المخاطَبون والعمل على تهيئتهم بما يناسب الوضعية التي يتم فيها الخطاب لأن المشاعر "هي التي ما إن يطالها تغيير حتى ينتج عن ذلك تغييرات على مستوى الأحكام".[7] لهذا أكد أرسطو على إمكانية أن تكون لتأجيجها لدى السامعين أهميته في تحقيق الإقناع طالما أن أحكامنا حين نكون مسرورين مبتهجين ليست مطابقة لأحكامنا حين نكون قلقين معادين.[8] ولهذا أقام المعلم الأول نظريته في الخطابة على أركان ثلاثة، قال: "التصديقات التي يقدمها القول على ثلاثة أضرب: الأول يتوقف على أخلاق القائل (الايتوس) والثاني على تصيير السامع في حالة نفسية ما (الباتوس) والثالث على القول نفسه من حيث هو يثبت أو يبدو أنه يثبت (اللوغوس)".[9] وبذلك نستشف أنه لم يُخرج، كما فعل أفلاطون، الحجاج بالنوازع من دائرة الأساليب الحجاجية بل أقرَّ به باعتباره "نسقا دالا واستراتيجيا" في تحقيق الإقناع الذي هو غاية ما يتوخاه الخطيب من وراء خطابه، دون أن نغفل الإشارة، كما أسلفنا، إلى أن بين الأركان الثلاثة تراتبا يبدأ باللوغوس في أعلى السلم وينتهي بالايتوس والباتوس في أدناه، أو إن شئنا استعارة لغة (ابن سينا) قلنا إن الركن الأول "عمود" والركنان الآخران "حيلة" و"العمود هو القول الذي يراد به التصديق بالمطلوب نفسه والحيلة هي قول يفاد به انفعال لشيء أو إيهام لخُلق."[10]

إن هذا التأرجح بين مقبولية الحجاج بالنوازع وبين رفضه سوف يستمر بعد ذلك إلى أيامنا هذه، ومناط الخلاف بين المنافحين والخصوم يكمن في ضبابية التخوم الفاصلة بين اعتبار النوازع حجاجا واعتبارها مغالطة، أو إن شئنا قلنا بين المشاعر التي يتم تأجيجها عنوة والمشاعر التي تتدفق وتنبثق من تلقاء ذاتها باعتبارها كما يقول (ج.ب.سارتر) "شكلا منظما للوجود الإنساني".[11] أمر سوف نحاول في هذه الورقة ان نقاربه من خلال نموذج الخطاب الاعلامي انطلاقا من الأسئلة التالية:

أي دور يلعبه الاقناع بالباتوس داخل الخطاب الإعلامي؟ وكيف يتأتى لهذا الصنف من الخطاب، أن يثير نوازع الجمهور ويستميل مشاعرهم، ويحملهم على الاقتناع بفحوى مضامينه، وهو الذي تنحصر وظيفته في نقل الأخبار التي ينظر لها عادة على أنها مجرد صورة أمينة عن الواقع؟

حضور الحجاج الباتوسي داخل الخطاب الإعلامي:

يعد الحجاج بالنوازع (الباتوس) الأكثر التصاقا بالخطاب الإعلامي، والسبب في ذلك أن هذا الخطاب عادة ما يوصف بأنه يلعب على المشاعر ويدغدغ العواطف والأحاسيس، وأن همه ينحصر بشكل أساسي في تطويع الجمهور واستمالته مهما كانت الوسائل التي يتبناها والمسالك التي يتبعها لأجل ذلك. وبصرف النظر عن صحة هذا الادعاء من عدمها، فإن الراجح أن هذا الضرب من الحجاج له أهميته داخل الخطاب الإعلامي بفعل قدرته على التأثير في المتلقي وحمله على الإقتناع، وتلك هي الغاية التي ينشدها خطاب كهذا يراهن أكثر من غيره على الجمهور في ضمان تواجده واستمراره.

تعتبر كاستطالاني (G.Castallani)، في تشبيه

بليغ، أن النوازع "تشكل لوحة المفاتيح التي ينقر عليها الخطيب لأجل كسب الاستمالة"،[12] وبالفعل فهي تمتلك سحرا خاصا في استمالة الآخرين سواء من أجل إيقاظ رد فعل كامن لديهم أو إخماد رد فعل قائم، لكن هذا لا يتأتى إلا لمن يعرف مسبقا مواضع هذه المفاتيح، ويعرف كيفية النقر عليها. ولندلل أكثر على هذا الأمر نورد مثالا معبرا قدمه روجي كايوا[13] Roger Caillois يقول: "يحكى أنه كان يوجد في نيويورك فوق قنطرة بروكلين، متسول أعمى. سأله، في يوم من الأيام، أحد العابرين عن معدل مدخوله النقدي الذي يجود به عليه المارة يوميا. فأجاب المتسول الشقي، بأن المدخول لا يبلغ دولارين إلا في حالات نادرة. وتناول ذلك الشخص الغريب اللوحة العالقة بصدر المتسول، والتي كانت تحمل عبارة تصف العلة التي كان يعاني منها، فكتب على ظهرها عبارة أخرى، ثم أعادها إلى موضعها. وخاطب الأعمى بقوله: لقد كتبت على لوحتك عبارة سترفع بشكل لافت مداخيلك. سأعود بعد شهر لكي تخبرني بالنتيجة. وبعد عودة ذلك الرجل، خاطبه المتسول بقوله: كيف أشكرك؟ إنني أتلقى في اليوم الآن بين عشرة إلى خمسة عشر دولارا. إن هذا رائع ! فما هي العبارة التي كتبتها على لوحتي والتي وفرت بسببها كل هذه الصدقات؟ فأجاب الرجل: الأمر في غاية البساطة، لقد استبدلت العبارة الأصلية "أعمى منذ الولادة" بعبارة:"إن الربيع على الأبواب وأنا لن أستمتع بمشاهدته"".

لقد أحدث تغيير صياغة العبارة، كما هو واضح في النص، فارقا كبيرا على مستوى التأثير في السابلة، وهو ما تعكسه النتائج المحصلة في النهاية (من دولارين أصبح المتسول الأعمى يتحصل على خمسة عشر دولارا)، ومناط الفرق بين العبارتين يتمثل في كون الأولى إخبارية محضة تقدم تشخيصا وصفيا للواقع، في حين تتوجه الثانية إلى مشاعر العابرين وأحاسيسهم، بمعنى آخر إن العبارة الأولى جاءت "تكرارا شاحبا لما نرى"،[14] ووصفا باهتا للعلة التي يلاحظها الجميع، في حين عرفت اللوحة المعدلة مقصديتها جيدا "فتوجهت مباشرة لمخاطبة القلب مستودع العواطف لا العقل"[15]

إن المغزى الذي يقدمه لنا هذا المثال يتجلى في كون الإخبار وحده مهما كانت قوة الخطاب الذي يمرره ومهما كانت متانة الحجج التي يوظفها، لا يقوى دائما على تحقيق مطمح الإقناع، بل إنه في أحايين كثيرة يكون للجوانب الانفعالية الدور الفعال في إحداث الفارق، لاسيما حين ينظر إليها باعتبارها ناجمة عن تأويلات لأحداث، مسندة بأحكام واعتقادات وليس باعتبارها مجرد ردود فعل عفوية وتلقائية. وربما نذكر بأن بعض السياسيين تمكنوا فعلا، كما يشهد بذلك التاريخ، من اللعب على وتر الانفعالات بشكل جيد، ما خول لهم الظفر بمآرب لم يكن الحجاج العقلي وحده ليمكنهم منها، وإلى هذا ذهب بليز باسكال في "خواطره"،[16] بقوله "للقلب أحكامه التي لا يعرفها العقل"، وهو الذي يُعرف عنه تقديمه للنوازع على العقل في إقناع الناس واستمالتهم؛ فليس فن الإقناع عنده شيئا آخر غير أن تجعل الناس ينشرحون لأفكارك ويهتزون لها وترتاح أنفسهم إليها، وهذا ما يستلزم من الخطيب أن يكون بخبايا قلوب سامعيه عارفا، وبين ما يحبون ويكرهون مميزا، وعلى المبادئ التي يسلمون بها مطلعا.

أما كيف يتم تأجيج نوازع الجمهور، ونوع الاستراتيجيات التي يوظفها الإعلام لأجل ذلك، فسنحاول أن نقف بعجالة عند ثلاث استراتيجيات كبرى تتعلق بعُدة الجهاز الإعلامي ذاته، ثم بالموضوعات التي يقوم بعرضها، وأخيرا بالإخراج الخطابي.[17]

عُدة الجهاز الإعلامي:

سنكتفي بالحديث عن الشاشة الصغرى (التلفاز) باعتبارها الأكثر شدا لانفعالات الجمهور، بحكم رهانها على الصورة، والصورة كما لا يخفى لها مفعول السحر في تحريك المشاعر وتأجيجها، كيف لا والحدث الذي لا يتم إرفاقه بصورة تسنده، يمر في صمت، ويكون عرضة للنسيان بسرعة أكبر من نظيره المرفق بالصور. ومرد ذلك إلى أن الصورة تؤثر بصورة عجيبة على مشاهديها، وتسعى إلى انتزاع الثقة منهم بها، ولأن لغتها ليست لغة تقريرية وخبرية، فهي تفرض على مشاهديها الإيمان الأعمى بحقيقة خطابها وواقعيته[18] لينتصر بذلك الخبر المرفق بالصورة على غيره، لسبب واحد لكنه فاعل، يتمثل في ارتباطه بشكل كبير بطابعه الفرجوي والذي لا يمرر الحدث إلا ملفوفا في ثوب درامي فصل على مقاسات انفعالات الجمهور.

ولعل الجانب الأكثر إثارة في هذا الصنف من الإعلام يكمن في فورية البث، التي تجعل المشاهد وجها لوجه مع الحدث بشكل مسترسل، مع استهدافها حاضرا دائما -لكنه منفلت- يحدث لديه انطباع معاينة الأحداث دون موسطة، ويجعل منه شاهدا، ليس من النوع المحايد المحتكم إلى العقل في قراراته، بل شاهدا متورطا، يجد نفسه مقحما في لجة الأحداث، من خلال قيامه، تحت تأثير الأحداث، بإعادة صياغة الحدث المعاين، وفق رؤيته الخاصة وتمريره لمن فاته مع إضافة جرعات درامية تفوق ما أحدثه الوسيط الإعلامي عليه.[19]

علاوة على ذلك، يعمد الجهاز الإعلامي في أحايين كثيرة، لاسيما في حالة الأحداث الأكثر درامية، إلى تعليق التعليق، وتمرير الحدث بدون صوت، ليتم فسح المجال أمام صوت الصورة وحده لينطق ويعبر، إذ يريد الجهاز الإعلامي، بذلك، إفهامنا (أو إيهامنا) أن الأمر هو من البداهة والوضوح بحيث لا يحتاج إلى وسيلة إيضاح إضافية، وهو يمتلك من قوة التأثير في المشاهد وفي نوازعه ما يجعله في غنى عن إرفاقه بتعليق يضفي عليه درامية إضافية. ولاغرو، فالصورة، باعتبارها مثيرا، تشترط في الجمهور المشاهد استجابة من نوع ما، استجابة يجسدها هؤلاء، وهذا ما باستطاعتهم فعله، من خلال إظهار نوع من التجاوب مع الأحداث، ونوع من التضامن عن بعد مع الضحايا(أو المستفيدين)، مظاهره الأبرز تتمثل في إفراز مشاعر تتناسب وطبيعة الأحداث المعروضة، وحجم الضرر (أو النفع) الذي لحق بالضحايا (أو المستفيدين).

الموضوعات:

من المهام الرئيسة المنوطة بالخبر الإعلامي حمل المتلقي على الاعتقاد بأنه يوجد في مواجهة وضعية بالغة التأثير، وضعية، هي في الواقع، ذات صلة حثيثة بطبيعة العلاقة المنسوجة مع الذات المستقبلة للخبر، ومؤججة لديها مشاعر من قبيل: الخوف (تسونامي مثلا) أو الحزن (وفاة شخص أو أشخاص محبوبين)، الفرح (انفراج أزمة معينة) أو الخجل أو غيرها. ولكي يحدث ذلك لابد أن يتضمن الخبر شيئا مشتركا مع من يتوجه إليهم، في شكل أحكام قيمة مشتركة مثلا، أو تمثلات سائدة، أو نظم اجتماعية متداولة أو غيرها، إذ بدونها ينقطع حبل الإقناع وبالتالي ينعدم التأثير، ما دامت هذه المعارف المشتركة هي التي تسوغ قبول المتلقي لحجج المرسل ولآلياته في الإقناع.

هذا ويعتبر تقديم الأحاسيس في شكل درامي المحرك الموضوعاتي الأول للتمثلات المؤججة للمشاعر، والإعلام كما هو معلوم يرتكز على هذا العنصر كثيرا في عرضه للأحداث، إلى جانب عنصر آخر مهم يرتبط بما يسمى بمسرحة الأحداث التي تحدث شرخا في الواقع بجعلها الواقعة الواحدة تأخذ صورا وأشكالا متعددة، وتتباين طرق عرضها بصورة قد تصل حد التناقض بين منبر إعلامي وآخر، والهدف هو التمكن من إيجاد أيسر سبيل نحو انفعالات المتلقي ونوازعه. مثال على ذلك ما كشفت عنه أحداث الحادي عشر من شتنبر من تباين على مستوى العناوين التي اعتمدتها الأجهزة الإعلامية لوصف الحدث، بحسب الذي يقرؤها، لأول وهلة، أنها تعبر عن وقائع مختلفة لا عن واقع واحد: "الحرب"، "الرعب"، "أمريكا المصعوقة"، "الهمجيون الجدد"، "الحرب العالمية الثالثة"...الخ.

الموضوعة الثالثة: ذات صلة بالتهديد الاجتماعي؛ والمقصود بها أن الإعلام يهتم أكثر بالأخبار والأحداث التي لها ارتباط وثيق بحياة الناس داخل مجال معين، وبأمنهم وسلامتهم، وفي كلمة واحدة، بكل ما هو اجتماعي، لذلك يركز اشتغاله ضمن ثنائية حرب/سلم أو خير/شر، موجها المتلقي نحو فكرة مضمونها أن الأحداث الاجتماعية على تنوعها تكون ذات وقع مزدوج عليه وعلى مشاعره؛ فهي إما تفرحه وتدخل البهجة على نفسيته وبالتالي تشعره بالأمن والسلم الداخليين (القبض على مجرم هارب، انفراج أزمة اقتصادية داخلية، إعادة وصل شبكة الهاتف أو الكهرباء... الخ) أو تحزنه وتجعله في وضع الإحساس بالتهديد واللاأمن (مجرم هارب، طريق مقطوع، مطار معلق الخدمة، عطل في شبكة الهواتف أو الكهرباء...إلخ).

الموضوعة الرابعة: ذات صلة بتهديد كوني يهم الإنسان في مختلف بقاع الأرض، ويعمل الإعلام على تقديمه في صورة يبدو من خلالها كوحش ضاري ينبغي استئصال شأفته، وكلنا نتذكر كيف كان الإعلام الأمريكي، مثلا، يقدم خصومه إلى العالم، فقد كان يصورهم على أنهم يشكلون تهديدا للعالم بأسره طالما أنهم يمتلكون إمكانات فعل ذلك، جرى هذا مع صدام حسين، مع بن لادن، مع كوريا الشمالية التي كانت تشكل إلى جانب كل من إيران والعراق ما يسمى بمحور الشر. وإشارتنا هنا إلى التهديد الذي يمارسه الإنسان على الإنسان هي التي تحضى بإفراط ومبالغة في التقديم، أما التهديدات التي تعود إلى الطبيعة ذاتها (زلازل،

صخـــور فـــي طريقهـــا للارتطام بالأرض، أعاصير...) فغالبا ما يتم التعامل معها بنـــوع من الاعتدال حتى لا نقـــول موضوعية، ما دام ذكرها وحده كاف لهز المشـــاعر وارتجاجها.

الإخراج الخطابي:
يعمـــد القيمـــون علـــى الأجهزة الإعلاميـــة إلى البحـــث عن صيغ أخرى من شـــأنها تحريك النوازع وتأجيجها، ومن جملة ما يلجؤون إليـــه، اللغة ذاتها حاملـــة الخبر، حيث يريدون لها أن تكون صادمة، لذلك يعملون على تضخيم ملامحها الأساسية بصور مختلفة نورد فيما يلي بعضا منها:
- تكثيف العبـــارات واختزالها إلى حدهـــا الأدنى وهذا يتبين بوضوح كبير فـــي العناوين التي تروج لها الصحـــف المكتوبـــة: "الحرب"، "استنفار عام"، "عودة السلم".
- اصطفاء المفردات الأشـــد وقعا على مشـــاعر الجمهـــور المتلقي والأكثر جلبا لأنظارهم وأسماعهم، وهـــذا الاصطفـــاء يرتكـــز على استراتيجيات نذكر من بينها:
المبالغـــة والغلـــو (l'hyperbole): وتتخذ صورا متعـــددة من نمط: تضخيم الأرقام، أو اســـتعمال مفـــردات تعبر عن حالات الانفعـــال بوضوح (الفرح، الحزن، الخوف)، مثال على ذلك، العبـــارة التـــي اختارتهـــا جريدة الصباح المغربية عنوانا يعكس ما عرفته قضيـــة الصحراء المغربية مؤخرا من شد وجذب:
• "المغرب يربح "حرب الصياغة" بمجلس الأمن."
واختيار ألفاظ بعينها بحكم قدرتها علـــى تأجيج المشـــاعر (إرهاب، قتل، عنف الـــخ)، مثال على ذلك العبارة التالية:
• "حرب أهلية في المدرسة."
التـــي اتخذهـــا أحـــد الصحافيين المغاربة عنوانا لمقاله الذي يسرد حادثة اعتداء أحد التلاميذ بمدينة سلا على أستاذه بالسلاح الأبيض.
أو اختيار عبارات صادمة، يكون لها وقع انفعالي كبير على نوازع الجمهور ومشـــاعره، مثال على ذلك:
• "شـــاب يقتل والده ويضعه في برميل ويصب عليه الإسمنت".
هـــذا، وتجـــدر الإشـــارة إلى أن الكلمات والعبارات تحوز قوة أكبر، ويكون لها وقع أقوى وأضخم إذا تم إرفاقها بصـــور صادمة، تمتح من ثقافة مشتركة، قد تكون كونية في بعض الأحيان، كما هو الشأن مثلا بالنســـبة للصورة التي بثتها وســـائل الإعلام الغربية، ونقلتها عنها وســـائل الإعـــلام الأخرى، لامرأة مغطـــاة بالرمـــاد، بعينين جاحظتيـــن، وفم فاغر، بعد أحداث الحادي عشر من شـــتنبر، والتي تحيل المشاهد على صور الموتى الذين يخرجـــون من قبورهم ليلا، بالشـــكل الذي ألفنا مشـــاهدته في أفلام الرعب. ولعـــل الأمر كذلك، ما دامت الصـــورة تريد أن تحمل المشاهد على التفكير في حالة هي أشبه بحالة من عاد من الموت أو نجا منه بأعجوبة، ما يؤشـــر على فظاعة الحدث وبشـــاعته، علاوة على أن الصـــورة تريد أن تحرك فـــي المتلقي، من خـــلال عرضها لهـــول الاصطـــدام بيـــن الطائرة وبرجي التجارة، ومظاهر الدخان في كل مكان وهـــروب الناس في جميع الاتجاهات...الخ، مشـــاعر الإحســـاس بكارثة بكل المقاييس، مشـــاعر لا يزيدها عنصر التأطير (le cadrage) الـــذي تقوم به الأجهـــزة الإعلامية علـــى جميع الصعـــد (التلفيـــق، التركيز على زوايا بعينها، المغالاة...) إلا اتقادا وتأججا.
إجمالا، يمكن القول إن لعب أجهزة الإعلام على وتر مشاعر الجمهور ونوازعهـــم، يتخـــذ لـــه وســـائل متعـــددة، تتغيى مـــن ورائها، كما يقول بذلك (شـــارودو)، دفع الفرد المتلقـــي إلى تكوين أحـــكام قيمة تجاه حدث أو أحداث معينة، وهذه الأحـــكام تتولد عـــن تفاعل ثلاثة محـــددات ضروريـــة، أولها توفر الخبر (معرفة)، ثانيا قيام المتلقي بتقويـــم لهذا الخبر (وفق شـــبكة معتقداتـــه)، وثالثـــا اتخاذ موقف إزاء الحدث (إصدار حكم تستجيب له الانفعالات الملائمة لطبيعته).
عدا هـــذه الآليات التي تقوم على توظيـــف ملفوظـــات ذات شـــحنة انفعالية واضحة وصريحة، هناك مواضـــع انفعاليـــة أخـــرى يمكن تعريفها على أنهـــا "ملفوظات لا تحتوي على لفظ من ألفاظ الانفعال ولا على تعبير يمكن أن يستشـــف منه انفعـــالا معينا وتقدر رغم ذلك على أن تثير الانفعال"[20] ويتم التعبيـــر عنهـــا فـــي الغالب على الشـــكل التالـــي: من فعـــل، ماذا، متى، وأين، وكيف ولماذا...وهي أســـئلة نجدها حاضرة في مجملها بقوة فـــي الخطاب الإعلامي، لذلك من شـــأن تقديم مثال عن بعضها أن يطلعنا على الكيفية التي يتم بها تحريض انفعال معين.
مـــاذا: يتوجـــه هـــذا النمـــط من السؤال صوب الكشف عن طبيعة الموضوع الذي يشـــكل مضمون الحـــدث والـــذي يحمل فـــي ذاته شحنة انفعالية، فهو موضع يعمل من خلاله الخطاب الإعلامي على تكييـــف مضمون خطابـــه مع قيم الأفراد ومصالحهم.
من: الشـــخص لـــه دور كبير في توجيه الخطاب وجهـــة انفعالية، فالإعـــلان مثلا عن رصـــد جائزة ماليـــة كبيرة في برنامـــج تلفزي معين، يكون له وقع انفعالي على الفئات المعوزة والفقيرة مختلف عـــن الوقـــع الـــذي يحدثـــه على الشرائح الاجتماعية الموسرة.
أين ومتى: المـــكان والزمان لهما أهمية كبيرة فـــي توجيه الخطاب انفعاليا لما يمكـــن أن يقترن بهما من شـــحنات انفعالية؛ فالشـــحنة الانفعالية التي يحملها النبأ التالي:

• **قضى زيد نحبه.**
أقل بكثير من الشـــحنة الانفعالية التي يمكن أن تحدثها العبارة:
• قضى زيد نحبه ليلة زفافه.[21]
تنصيـــص وســـائل الإعـــلام على الأماكن التي وقعت فيها الأحداث، لا يكـــون القصد مـــن ورائه دائما إضفـــاء المصداقية على أخبارها، بل يـــروم في الغالـــب الأعم إثارة انفعال المتلقي وتأجيج مشـــاعره، ولا أدل على ذلك من أن المشاعر التـــي تعتمل في نفـــوس المتلقين لدى سماعهم خبرا من قبيل:
• حدث انفجار في مدينة كذا أودى بحياة أربعين شخصا.
ليســـت هي ذات المشـــاعر التي يولدها ســـماع نفـــس الخبر لكن بالصيغة التالية:
• حدث انفجـــار بالجامـــع الكبير فـــي مدينة كذا أودى بحياة أربعين شخصا.[22]
ذِكر مكان وقـــوع الحدث (الجامع الكبيـــر) في هـــذا المثـــال، يثير مشـــاعر النقمـــة والســـخط على الفاعلين، ليس فقط بناء على قبح الحدث في حد ذاته، ولكن لأن فيه مس بمكان له قدســـية في نفوس المســـلمين، مكان لا يجتمع الناس داخله إلا بنية المثول بين يدي الله أو تحصنا وطلبا للأمان داخله.
اســـتخدام اللفظ الحسي المجسد، يخلف وقعا على مشـــاعر المتلقي يفـــوق بكثير ما يخلفه اســـتخدام اللفظ المجرد، مثال على ذلك قول أنطوان (Antoine) في مسرحية "يوليوس قيصر" لشيكسبير، عن مدبري قتل القيصر:
• "أولائك الذين اخترقت خناجرهم جسد القيصر".
عوض أن يقول:
• "أولائك الذين قتلوه". [23]
وإلـــى هـــذه المواضـــع تنضاف عناصر أخـــرى لا تخلو من أهمية فـــي تحقيـــق المـــراد، [24] مثل اختيـــار مفـــردات بعينهـــا، تبئير الوحـــدات فـــي الخطـــاب، نبـــرة الصوت في حالة الإعلام السمعي - البصـــري، أو الســـمعي فقـــط، كلها عناصـــر تمكن الصحافي من تلميـــع موضوعـــه ورفـــع درجة إثارتـــه بما يســـميه غرايز باللمع (Eclairages) والتي تســـهم في تغيير أحكام المتلقي وتقويماته للموضوعات التي تشكل موضوع التواصل الإعلامي. [25]
وعلـــى العمـــوم، تقـــوم وســـائل الإعـــلام بتوليد ســـمات انفعالية متنوعة بحســـب طبيعـــة الأحداث وقصدية الجهـــاز الإعلامي، وهي ســـمات تتبنين فـــي مواضع[26] (topiques) كبـــرى ثنائيـــة القطب: [27]

موضع الألم ونقيضه الإرتياح:
الألم: يمكن النظـــر إليه باعتباره ناجما عـــن عدم إشـــباع حاجات الذات، يتمظهر في شـــكل انزعاج داخلـــي عميق، وقد يكون ســـببه المباشـــر إما شـــخصا أو وضعية صيرت الفـــرد بمثابـــة ضحية – معتـــدى عليـــه، كونه يســـتدمج المواضـــع الخارجيـــة داخليا عبر تحريك شـــبكة معتقداته، ما يولد لديه ألما بطريقة استبطانية، مثلما يحدث عندما يشاهد المرء حالات لـ "اعترافـــات مؤلمة" في برامج إخبارية معينة، تجعل منه مشاهدا فضوليـــا (يتعـــرف علـــى جوانب الآخرين الحميمة) وشاهدا معطل الشهادة.
الإرتيـــاح: لـــه نفـــس خصائص الألـــم تقريبا، عدا أنـــه يتولد عن شـــعور بالإمتلاء ناتج عن إشباع حاجات الذات، نسوق كمثال على ذلـــك الريبورتاجـــات التي تتم مع المارة في الشـــارع، إما مشجعين مبتهجين بعد فوز فريقهم بمباراة ما، وإما جمهورا خارجا لتوه من حفل معين...الخ.

موضع القلق ونقيضه الأمل:
القلـــق: هـــو حالـــة مـــن الترقب يســـتنفرها موضوع غيـــر محدد العواقـــب، لكنه يمثـــل خطرا على الـــذات: الـــذات تســـتنفر شـــبكة معتقداتهـــا التـــي تمكنها من تأمل تمثلاتهـــا التي تكون فـــي الغالب سلبية حول هذا الموضوع: (ثقب الأوزون، وبـــاء، حروب، جرائم، بطالة الخ) والتي تدفعها إلى القلق حول وضعها وحول ما ينتظرها.
الأمل: يمتلك نفس خصائص القلق، إلا أنـــه يرتبـــط بانتظـــار الأفضل من أحداث مفرحة أو تحســـن في الأوضاع: أمر نمثـــل له بالوعود الانتخابية للسياسيين، أو بتعاليق الإعلاميين التي تنبئ بقرب حدوث انفراج في وضعية اختطاف معين، أو دنو حصول اتفاق بشـــأن إنهاء حرب معينة.

موضع الانجذاب ونقيضه النفور:
الإنجـــذاب: يقع الإنجـــذاب حينما تجد الذات نفســـها متجهة صوب فاعل خير قام بوضـــع حدلمعاناة معينـــة، فتعمل على تكوين صورة ذهنية إيجابية عن هذا الشـــخص،

تسمو به إلى درجة من المثالية، وتظهر تجاهه نوعا من الانجذاب المصحوب بالإعجاب. الإعلام، من جهته ينشط هذا الموضع عبر عرضه وحديثه عن وجوه كاريزمية تستهوي المتفرج وتثير إعجابه وانبهاره.

النفور: الذات في هذه الحالة تجد نفسها متجهة صوب موضوع لديها عنه صورة سلبية، ارتبطت لديها بالشر والقبح، وبالتالي فهي تحس بنوع من النفور والتقزز تجاهها. وكما جرت الإشارة إليه في حالة الانجذاب، يعمل الجهاز الإعلامي في هذه الحالة كذلك على تنشيط هذا الموضع، من خلال العرض والتعليق على الشخصيات الكاريزمية المحكوم عليها سلبا، مجرمين كانوا أو قتلة أو مغتصبي أطفال...الخ. [28] يمكن أن نتذكر هنا مثلا، ما خلفته أحداث الحادي عشر شتنبر من حنق وكراهية تجاه المسلمين بعد ما قام الإعلام الأمريكي بتصويرهم باعتبارهم مجرمين وقتلة تواقين لسفك الدماء مجانا.

إن إيرادنا لهذه المواضع منفردة، لا ينفي بأية حال حضور معظمها أو بعضها مجتمعة في خطاب واحد؛ فقد يتمكن خطاب ما من استنفار مواضع القلق والشفقة والألم والغضب وغيرها دفعة واحدة لدى المتلقي. لنتأمل المقتطف التالي على سبيل المثال، والذي تحكي فيه "نجمة" الفتاة الفلسطينية الشابة التي غادرت موطنها الأصلي مكرهة سنة 1948 عن معاناة الأطفال الفلسطينيين في المخيمات التي وجدت نفسها، إلى جانبهم، في أحدها، تقول:

"تدريجيا، حتى الأطفال توقفوا عن الركض وعن الصراخ وعن مصارعة بعضهم لبعض على ضفاف المخيم. لقد تسمروا الآن بجانب أكواخهم، يفترشون غبار الأرض تحت الظل، وقد أنهكهم الجوع حتى صاروا أشبه بالكلاب..."[29]

يخلو هذا النص من أي توظيف صريح للأحاسيس، سواء تلك التي يمكن ربطها بالسارد، أو تلك التي يمكن نسبتها للأطفال موضوع المقتطف، لكنه، مع ذلك، يستثير في نفس المتلقي مواضع انفعالية متعددة ذات صلة بثقافته وبطبيعة العلاقة التي تربطه بالمتحدث عنهم في النص:

أولا، بما أن الأمر يتعلق بأطفال هم بحكم طبيعتهم أبرياء، فهذا يولد في النفس مشاعر تتعلق بما يمكن أن يحدث لهم، أي بمصيرهم. مصير ارتبط في النص بعناصر متعددة، كالجوع [أنهكهم الجوع حتى صاروا أشبه بالكلاب] والذي يثير لدى المتلقي مشاعر الشفقة والعطف. يتعلق الأمر كذلك بأطفال فقدوا قواهم الحية، وفقدوا متعة الإحساس بطعم الحياة: اللعب والصراخ والصراع والفرح، كلها عناصر تصدم الشعور الأخلاقي للمتلقي وتجعله يحس بتأنيب الضمير المشوب بنوع من النفور والحقد على المتسبب في هذا الوضع. علاوة على ذلك يمكن أن نتوقف عند ما يمكن أن تستثيره في نفس المتلقي كلمات من قبيل "الكوخ" و"المخيم" من مشاعر تحيل على الألم والمعاناة.[30]

خلاصة:

كانت هذه مجرد أمثلة راصدة لبعض المواضع الانفعالية التي تعمد المنابر الإعلامية إلى تأجيجها كيما تتمكن من التأثير في الجمهور واستمالته، لكن اللعب على هذا الوتر قد يحيد، في بعض الأحيان، عن استعماله السليم لكي يأخذ شكل مغالطة وخداع. وهي انزلاقات مردها في الغالب إلى عدم حفاظ معظم المنابر الإعلامية على التوازن بين المصداقية وشد الانتباه، إذ سرعان ما تدفعها هواجسها الاقتصادية، ورهاناتها الإيديولوجية إلى التفريط في الأولى لصالح الثانية، فتصبح جميع الوسائل مباحة لاستمالة الجمهور وتحقيق أهدافها.

ولهذا فإن الجزم بأن الحجاج المعتمد في الخطاب الإعلامي في مجمله ذو أرومة لاعقلانية يعتمد اللعب على وتر النوازع والانفعالات بهدف استمالة المتلقي، يجد مسوغه في عدة اعتبارات على رأسها حدية المجال التنافسي الذي يعرفه مجال الإعلام، خصوصا بعدما شهده من تطور كمي وكيفي، لم يترك له خيارات أوسع. ولأن التمكن من قصديته أمر في غاية الصعوبة، طالما أنه يسعى إلى الظهور بمظهر الحريص على لعب دور الوساطة المحايد بين الخبر ومتلقيه، إلى درجة تعفو فيها الحدود بين الحقيقة والتصنع، فإنه ليس بذي شأن، بالنسبة له، أن يكون الأثر الذي يسعى إلى إحداثه في متلقيه هو عين ما يوجد على مسرح الواقع، ما يجعل الفوارق بين الإقناع والاستمالة رقيقة ولينة إلى درجة يعسر معها التمييز بينهما.

الهوامش :

* أستاذ باحث من المغرب

1 - يقيم بلانشي (Blanché)، بحسب ما أورده هشام الريفي، تمييزا دقيقا بين مصطلحي (paralogisme) و(sophisme)، مضمونه أنهما وإن كانا يشيران معا إلى أخطاء منطقية، فإن بينهما فرقا يتمثل في أن الأول يشير إلى الخطأ في ذاته، أما الثاني فيشير إلى الخطأ في سياق التعامل القولي وما في ذلك التعامل من مقصد. (هشام الريفي، "الحجاج عند أرسطو"، ضمن كتاب أهم النظريات الحجاج من أرسطو حتى اليوم، إشراف حمادي صمود، سلسلة آداب جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كلية الآداب منوبة. هامش ص 98.)

2 - نشير إلى أن الصفة (sophistès) كانت، بحسب اشتقاقها، لقب تقدير، إذ كانت تعني "الحكيم والرجل ذا الكفاءة المتميزة في كل شيء"، قبل أن تأخذ المعنى القدحي الذي وسمها منذ عهد سقراط وتلميذه أفلاطون. (هشام الريفي، نفس المرجع، ص 54).

3 - هشام الريفي، مرجع مذكور، ص 53.

4 - نفسه، ص 60.

5 - نفسه، ص 75.

6 - محمد أسيداه، "السوفسطائية وسلطان القول"، ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، الجزء الثاني، إعداد وتقديم حافظ اسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث الأردن 2010، ص: 47.

7 - Amossy.R، L'argumentation dans le discours، Armand Colin، 2012، p:210.

8 - "إن الاقتناع يمكن أن يتم بواسطة السامعين إذا كانت الخطبة مثيرة لمشاعرهم. فأحكامنا حين نكون مسرورين ودودين ليست هي أحكامنا حين نكون مغمورين ومعادين." (ضمن عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر، ط 2011، ص 72).

9 - أرسطو طاليس، الخطابة، الخطابة، مراجعة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص29.

10 - Sara Cigada، les émotions dans les discours de la construction Européènne، Avant propos de C.Plontin، Universita cattolica del Sacro Cuore، Milano، 2008، p:5.

11 - Ibid، p :7

12 - محمد الولي، "السبيل إلى البلاغة الباتوسية الأرسطية"، ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، الجزء الثاني، مرجع مذكور، ص: 76.

13 - نفسه، ص -60 61.

14 - نفسه، ص: 61.

15 - نفسه، ص: 61.

16 - حاتم عبيد، "الباتوس: من الخطابة إلى تحليل الخطاب"، ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، الجزء الرابع، مرجع مذكور، ص: 68.

17 - اعتمدنا في الحديث عن هذه العناصر (بتصرف)على المقال التالي:Jean-François Tétu، « L'émotion dans les médias : dispositifs، formes et figures »، Mots. Les langages du politique [En ligne]، 75 | 2004، mis en ligne le 22 avril 2008، consulté le 10 avril 2013. URL : http://mots.revues.org/2843.

18 - سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق، ط 2004، ص 20.

19 - E. Katz et D. Dayan، La télévision cérémonielle، Paris، PUF،1996، p : 132.

20 - أورده حاتم عبيد، "الباتوس: من الخطابة إلى تحليل الخطاب"، ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته، الجزء الرابع، إعداد وتقديم حافظ اسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010، ص 83، وعليه سنعتمد في رصد بعض هذه المواضع الانفعالية.

21 - نفسه، ص 85.

22 - نفسه، ص 86.

23 - عبد الله صولة، "الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة-" لبيرلمان وتتيكا"، ضمن: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، مرجع مذكور، ص 315.

24 - يعد كاهان (H.Kahane) حجة، كل استعمال للغة يقصد إلى إقناع أحد ما بشيء ما، ويرى أن من الحجج التي يعتمدها الخطاب الإعلامي مثلا ما يمكن عده مغالطات مثل:

أ- مغالطات لأنها [حجج] غير صالحة: كاللجوء إلى السلطة، الإقليمية، الالتباس، الانزلاق.

ب- مغالطات لأنها غير صالحة: الحجة الشخصية، تبرير الخطأ بخطأ الغير، النتيجة المتسرعة، المماثلة المريبة...الخ.

ث- مغالطات حتى وإن كانت صالحة: الشهادة المبثورة، المقدمة المريبة، الاتهام الكاذب بالمغالطة... الخ.

[أورده محمد أسيداه، "السوفسطائية وسلطان القول: نحو أصول لسانيات سوء النية"، مرجع مذكور، ص: 55-54.]

25 - رشيد الراضي، الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو، عالم الفكر،العدد 1 المجلد 34 يوليو- سبتمبر 2005.، ص 213.

26 - يعرف الموضع، كما هو معلوم لدى ذوي الاختصاص وكما تم استلهامه من أرسطو، بأنه "هو عنصر تداعي الأفكار وهو استعداد وترويض وهو وسيلة تذكر (Mnémonique). فالمواضع حينئذ ليست الحجج ذاتها بل هي الحجرات التي تحفظ فيها". (هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، مرجع سابق، ص189). وتصرف الهيئات الإعلامية مجهودها إلى شبكات المواضع الانفعالية كونها الكفيلة بالمساعدة على تحقيق الإقناع.

27 - Charaudeau.P، « une problématique discursive de l'émotion »، dans: les émotions dans les interactions، sous la direction de C.Plantin، M.Doury et V.Traverso، presses universitaires de lyon، 2000.

28 - Patrick Chareaudau، les émotions dans les interactions، op، cit.

29 - Le clésio، Etoile érrante، in Amossy، op، cit، p : 224.

30 - Voir، Amossy، op، cit، p: 224-225

مشروطية الحكم على فضيلة الحذر

د زهير الخويلدي*

استهلال:

"لقد ظل الحذر ضحية حياة الكلمات وتنوع الفلسفات وبشكل عام الروح الجماعية. لقد كان ضحية للمذهب العقلاني في البداية وللمذهب الأخلاقي بعد ذلك. ولصلته ببعض من رؤى للعالم يجب أن يصير إلى أفوله"[1].

لطالما وقع الإنسان في وجوده الراهن ضحية الجهل والمغالطة وتصرف تحت تأثير صدمة الواقع ورزح لتضليل وسائل الاتصال وضغط الإعلام وتلاعبت الدعاية بعقله وعاش دون أن يدري في وضع مقلوب وخاضع للاغتراب الديني والاستغلال الاقتصادي والاستبداد السياسي الناعم. ولطالما احتاج الإنسان دائما إلى توظيف ملكة الحذر بغية الاحتراس من الوقوع في الرذائل وتفادي المفاسد والابتعاد عن المضار وجلب المنافع وإتيان المحاسن وذلك بحسن توظيف المدارك والتسلح بالحيطة وتحقيق الاستفاقة وبلورة أدوات اليقظة واستعادة نعمة الوعي وتغليب روح الأنوار والاستقلالية على ظلمات التبعية والتقليد. لقد كان الحذر مستعملا بكثرة في الحياة الروحية وأوصت به الشرائع السماوية والمعتقدات والحكم التي وضعها البشر وأقبل عليه الحكماء منذ الإغريق والفرس والعرب والرومان واللاّتين إلى الأزمنة الحديثة. ولقد تم الاستنجاد به في عمليات شحذ الذهن وتقوية البصيرة وترويض الإرادة وإعداد السلوك وتدبير الفعل وتوجيه العقل نحو غائية راقية ودفع الرغبة نحو مقاصد نبيلة وكان خير سند للمرء عند الحيرة وأفضل التجارب الممكنة التي تسهل للناس عملية التمييز بين الجيد والرديء وتجود ملكة الحكم والتعقل.لقد ربط الفلاسفة الحذر بالشجاعة وجعلوا الإنسان الحذر إنسانا متفوقا والقادر على إصدار أحكام صائبة. لكن لماذا توقظ الفضائل والرذائل في الفكر وعلى حد السواء أحاسيس مبهمة بدل أفكار واضحة؟ وهل الحذر فضيلة أم رذيلة؟ وهل يوقظ في الذهن إحساسا مبهما أم فكرة واضحة؟ وماهي الدواعي التي جعلت التراث الأخلاقي الغربي يقوم بحجب وتغطية فضيلة الحذر؟ وما سر قيام الفلاسفة اليونان بتمجيد فضيلة الحذر ؟ وكيف تحول الحذر إلى ضحية فيما بعد؟ ومن يتحمل مسؤولية الاستعمال الانتفاعي للحذر؟ هل تتحمل السياسة الواقعية مسؤولية في هذا الاستخدام النفعي؟ وأي دور باتت تلعبه فضيلة الحذر في اللعبة السياسية الراهنة؟ وإلى ماذا يرجع هذا الاختلاف في الحكم عليه؟ هل يعود إلى هيمنة اللاهوت أم سيطرة الميتافيزيقا؟ بماذا يتعلق الحذر؟ وماهو مضوعه ومجالاته؟ هل يتنزل في نظام الغايات أم في نظام الوسائل؟ وأين يمكن إدراج فضيلة الحذر؟ هل ضمن إطار الحكمة النظرية أم في الحكمة العملية؟

ما نراهن عليه من خلال هذا المبحث هو حمل قضية الحذر من دائرة الالتباس والإهمال والغموض إلى دائرة الوضوح المفهومي والتصور الدقيق والفكرة المتوهجة والاهتداء به وسط العواصف والتقلبات.

1 - الحذر بين أفلاطون وأرسطو:

" إن استقامة الفضائل الأخلاقية تتوقف على الحذر"[2]

يطرح مفهوم الحذر مشكلا فيلولوجيا وفلسفيا ويفترض وجود منبع عصي عن الفهم وغير موثوق به، وإن لم تكن اختلافات الأحكام حول الحذر مجرد فوارق دلالية بين الكلمات بل ترجع إلى قوة الحدث التاريخي وتطلب التخلص من الاعتبارات الميتافيزيقية والأحكام المسبقة والمفاهيم الجامدة على غرار الضرورة.

تفيد كلمة الحذرprudence في اللغة الفرنسية الموقف الذي يدفع المرء إلى اتخاذ جميع التدابير ودراسة الظروف والإحاطة بالوضعيات وتشخيص الصعوبات وسبر العراقيل وتوقع التبعات قبل مباشرة الفعل.

لهذا السبب تم تصنيف الحذر من طرف التراث القديم والوسيط في إطار الحكمة النظرية التي يطمح الإنسان إلى بلوغها ووقع اعتباره من أهم الفضائل وأكثر تشريف للطبيعة البشرية ولقد نعتها الفلاسفة الإغريقيين بجودة التمييز Sophia في حين ربطها الحكماء اللاتينيين بالمعرفة الفطنة Sapientia.

غير أن الاقتران التاريخي الذي توطد بين الحكمة والحذر والتعامل معهما بوصفهما فضيلتين متطابقتين قد أفضى إلى الرفع من قيمة الحكمة والتنقيص من قدر الحذر من جهة الوظيفة والمرتبة والغايات والماهية.

لقد تم اعتبار الحكمة هي الاستعمال النظري للعقل بطريقة تأملية خالصة بينما وقع معاملة الحذر على أنه الاستعمال العملي للعقل بطريقة خبرية تداولية وأعطيت للحكمة منزلة التأسيس والقيادة بالنسبة إلى الحذر وبالتالي نسبت الحكمة إلى استطلاع الفكر وأدرج الحذر في نسق الفضائل التي تتحكم في التجربة العملية.

حد التعقل هو مفهوم مركزي في الفلسفة الإغريقية ولقد ارتبط بالعقل والقلب والأهواء وميز الحالة تمر بها النفس عند الاختيار التفضيلي بين الأفعال وما تبديه من تريث وتروي ومداولة وتصويب وتسديد وقوة الشكيمة والعزم والتصميم والتنفيذ وما تراكمه من حس سليم وخبرة عملية وحنكة التجربة واعتدال الشعور وحيازة الوعي الإدراكي ونضج الفكر وصلابة العزيمة وسرعة الذهاب إلى حقيقة الظواهر.

لقد كان الحذر هو الحكمة العملية التي تسمح بالتمييز بين الضار والنافع في توجيه الحياة وتحديد الوسائل الملائمة لبلوغ الغايات وتحقيق الأهداف. لقد عده أفلاطون مع العدالة والشجاعة والاعتدال أحد الفضائل الأساسية واعتبره المعرفة الثابتة بالوجود الثابت بالتعارض مع الرأي والظن والإحساس بالأشياء المتغيرة وأدرجه في محارة "الفيلاب" ضمن التأمل الذي يؤسس الفعل المستقيم بالتطابق مع المثل المطلقة والثابتة.

لقد حاول أفلاطون أن يحافظ على التنوع الدلالي لمصطلح الحذر بأن أضاف له محمولا فلسفيا يرتكز على التأمل المحض للفكر ويجعل من التعقل حالة تصير إليها النفس حينما تقترب بشكل كبير من العقل الكلي.

يصرح أفلاطون على لسان سقراط في محاورة الفيدون ما يلي:" تقود النفس في حد ذاتها بواسطة نفسها امتحانها نحو ماهو محض وماهو دائم وماهو خالد ويكون دائما مطابق لذاته... يبقى بالقرب من هذه الكائنات مشابها دائما لذاته بما أنه يظل على اتصال دائم بنفسه. أن حالة النفس هذه التي تسمى التعقل"[3].

ما يترتب عن ذلك أن مفهوم التعقل عند أفلاطون ظل يتحرك ضمن سياق محض ويشكل مثالا حياتيا موجه كليا بواسطة الفكر ويعتمد على الحكمة في تحويل الانفعالات عن الرذائل نحو تحصيل الفضائل. كما يشتغل التعقل عنده على المحتوى الباطني للنفس وذلك بإكسابها مجموعة من الفضائل ودفعها لكي يرتقي إلى فضيلة الحكمة بوصفها الغاية المطلقة التي تطلب لذاتها وملكة كل الفضائل الأخرى[4].

بهذه الطريقة التأملية يصل التعقل عند أفلاطون إلى مرتبة نوعية تجعله يمنح الوحدة لكل الملكات الذهنية ويوصف بكونه ملكة الفضائل الفكرية ويتميز عن الفانتازيا التي تجمع بين الإحساس والخيال وعن الذاكرة والمعرفة التأملية وعن الرأي السديد والاستدلال والذكاء والفهم وعن التقنية التي تحسن الصنع بالثبات في الأمر والرسوخ في الايمان والسداد في الرأي والمداومة على الفعل[5] . وبالتالي يمتلك التعقل نقطة ارتكاز قوية تسمح له بتجاوز الرأي ولا يملك العلم ذاته عليه أي سلطة يمكنها أن تتحكم فيه ولذلك يبتعد أفلاطون عن النظر إلى التعقل بوصفه البعد العملي للفكر الذي يهتم بتوجيه الفعل ويبقي على وظيفة التوجيه والقيادة إلى بلوغ الفكر درجة من العلو والتفوق على الصعيد الفكري الخالص.

أما أرسطو فإنه أعطى للتعقل وظيفة تحقيق الاستمرارية بين الأشكال الدنيا من الوجود التي تمنح الإدراك والوعي والأشكال العليا التي تمنح أدق تجارب التفكير وأحسن الفضائل الفكرية وكل الأنشطة التي تحدد ذاتها بذاتها دون الحاجة إلى وسائط أخرى وصرح بأن " التعقل هو الأكثر أهمية من بين الخيرات"[6].
بعد ذلك قام أرسطو في كتاب"أخلاق إلى نيقوماخوس" بتطوير هذا المفهوم في اتجاه العلم العملي مميزا إياه عن العلم النظري وعن الفضيلة النظرية وأسند له القدرة على المداولة في الأشياء العرضية واعتبره فضيلة النفس العقلانية التي تتمتع بالقدرة على الحساب والاستعداد العملي الذي يقصد الفعل وليس الإنتاج ويعتني بقاعدة الاختيار وليس بالاختيار في حد ذاته. تبعا لذلك يصلح الحذر للإجابة على الوضعية الأنطولوجية للإنسان التي تتصف بالهشاشة والتمزق والتوتر والتردد ويستخدمه هذا الأخير في رأب التصدع الذاتي وتحقيق التماسك الداخلي والاقتدار على التمييز بين الخير والشر بشكل عام والإجادة في تحديد الوسائل الضرورية والكافية لبلوغ الأهداف والتخلص من الآفات ويستوجب الحذر شحن الإنسان بالملكات بغية التفريق بين الممكنات وإدراك اللحظة الحاسمة في الاختيار وتسديد الفعل بواسطة الفضيلة.
بهذا المعنى "الحذر هو استعداد، يرافق القاعدة الصحيحة، وقادر على الفعل في حقل ماهو حسن أو قبيح بالنسبة إلى الكائن البشري"[7]. على هذا الأساس سعى أرسطو نحو تأسيس فضيلة التعقل أو الحذر على أرضية عقلانية وجودية بالتعارض في نفس الوقت مع التجريبية السفسطائية الكلامية والعقلانية المثالية الأفلاطونية. كما أعاد تعريف مفهوم التعقل ليُفيد به الأشكال العليا من الفكر من ناحية ويشير إلى الذكاء العملي الذي يكتسبه الحيوان عن طريق التجربة من ناحية وعبر انتمائه للقطيع من ناحية أخرى.
بيد أن طرافة أطروحته تكمن في مفهوم التعقل الإيتيقي الذي يهتم بتدبير السلوك البشري في وضعيات عرضية وظروف خاصة وضمن تجارب انتقالية لا تتوافق مع قواعد كلية وقوانين عامة وأطر مسبقة[8].
لقد حدد أرسطو مفهوم الحذر من خلال تمييزه الإنسان الحذر عن الإنسان الغافل من جهة وبالانطلاق من الأفعال الحذرة وتمييزها عن الأفعال المهلكة القبيحة وتقريبها من الأفعال الإرادية الحميدة من جهة ثانية. كما اشترط الالتزام بماهية الحذر وجود الإنسان الحذر واعتبره أساس الالتزام بهذه القيمة وقاعدة تطبيق هذه الفضيلة على أرض الواقع ووصفه بالمنصف. "فإذا كان الحذر هو الفضيلة الأخلاقية التي تسمح في كل مرة بتعريف المعيار فإن المنصف ينبغي أن يمتلك فضيلة الحذر في أكثر نقطة علوا من أجل أن يطبقها في ميدانه الخاص الذي هو توزيع الخيرات وبصورة أكثر عمومية العلاقات بين الناس."[9]
لقد أكد على أن الإنسان الحذر هو الإنسان القيّم وعلى أن الأفعال الحذرة هي الأفعال الحسنة والجميلة. بهذا المعنى يقوم الاستعمال الإيتيقي للتعقل على استعداد جزء عاقل من النفس للانتباه والحذر واليقظة والتسلح بالحيلة والمناورة والتنازل والحيطة والاحتراس والتراجع في ظل الوضعيات الصعبة والجزئية. لكن إلى أي مدى يتعارض مفهوم الحذر مع الحياة السعيدة التي تقوم على مبدأ تحصيل اللذة وتجنب الألم؟ وهل يتنزل الحكم على فضيلة الحذر ضمن دائرة القيم المطلقة والثابتة أم المعايير النسبية والمتطورة؟

2 – الحذر بين الرواقية والأبيقورية:

" يبدو أن التعقل يشير هنا، مثلما هو الشأن عند أرسطو، الى وحدة النظر والعمل، والمعرفة والفضيلة"[10]
لقد بقي الحذر مفهوما مركزيا في الفلسفة الهيلينية عند الأبيقورية والريبية والرواقية وعد من الفضائل الرئيسية التي تنظم الحياة الأخلاقية في كليتها وتمثل الخيط الرابط والمبدأ الموحد لكل الفضائل الفرعية.
لقد حاولت الفلسفة الرواقية الخروج من قبضة أرسطو بتعاملها مع الحذر باعتباره علم الأشياء والأعمال التي توجد في متناولنا ويمكن القيام بها وتمييزها عن الأشياء التي ليست في متناولنا ولا يمكن القيام بها.
لقد شكل الحذرPrudence عند الرواقية واحد من الفضائل الأساسية الأربعة التي تتربع على قمة الحياة الأخلاقية والتي يبلغ بها المرء الاستقامة في سلوكه ويسيطر على أهوائه وانفعالاته حينما يتبعها في حياته.
لقد أكد زينون على أهمية المعرفة في إتباع الفضيلة وتحصيل السعادة وعلى دور فضيلة الحذر في حيازة الفضائل الأخرى والتغلب على الاختلافات القائمة بينها وتوحيدها وإيجاد حلول لكل المصاعب والتغلب على المشاكل والنظر "للشجاعة بوصفها الحذر في تحمل الأشياء والعدالة في الأشياء التي يحمل عليها"[11].
بعد ذلك قام شيشرون بخلق مفهوم **Prudentia** لكي يشير به إلى من ينظر إلى الأمام والى المستقبل ويقرأ عواقب الأمور وذلك بامتلاك جملة من المهارات النظرية والفضائل العملية التي تتفادى المخاطر وتغرس الحكمة في العقول والذكاء في الأنفس وتبلور المعرفة الصانعة التي تساعد على تنظيم المدينة[12].
لقد حاول شيشرون الجمع في ترجمته لكلمة الفرونيزيس بين الحذر والتعقل والمعرفة والحكمة ولكنه أضاف حسن الخلق والوفاء إلى الحقيقة واعتبار الشرف والكرامة والتمكن من تمييز الحق عن الزيف.كما امتحن طبيعة الحذر ضمن سياق ديناميكي يشقه البحث المتواصل عن الحقيقة والنزاع المستمر بين الواجبات والتعارض بين فضيلة الحذر وملكة المعرفة والتضارب بين اختيار الوسائل وبلوغ الغايات.
لقد عرف شيشرون التعقل من حيث هو معرفة الأشياء التي يجب تفاديها وعمل الأشياء المرغوب فيها ورفض التمييز القديم بين المعرفة النظرية والحذر العملي الذي انحدر عن التمييز بين الحكمة والتعقل. لقد بان بالكاشف احتياج الحذر إلى البصيرة النظرية واستكمال البعد التأملي للحكمة بالتطبيق العملي.
من جهة مقابلة يذهب أبيقور إلى أن الحذر هو المبدأ المنظم لمختلف مجريات الحياة الأخلاقية ووسيلة مفضلة ومتبعة لدى الحكماء من أجل تجنب الألم والأذى والمضرة واقتناص اللذة والإمتاع والمنفعة[13].
على هذا النحو يدعو أبيقور الإنسان إلى التسلح بالحذر في حياته إذا ما رغب في تنجب الشقاء الناتج عن اختلاط الأهواء وتناقض الرغبات في الحياة اليومية وإذا ما سعى نحو بلوغ الحياة الفلسفية والتمتع بالرائق وتجنب الكدر ويعتبر الحذر شرط الحياة الأخلاقية وأهم الوسائل التي تفضي إلى نيل الفضيلة والسعادة.
بيد أن الفكر الديني قد تعامل معه بنوع من الاستخفاف والاختزال واعتبره من الفضائل الدنيا وبلور نظرية تعتمد على الخلقية في تطعيم الوعي الأخلاقي وتسند إلى هذا المبدأ مهمة ترشيد الفعل البشري.
علاوة على أن الفلسفة الحديثة قد أفقدت كلمة الحذر **Prudentia** دلالتها الإغريقية التي كانت تفيد التعقل بالمعنى الفرينوزيسي **phronesis** عند أرسطو ودلالتها الرومانية التي تنصص على أهمية فكرة العناية **Providentia** عند شيشرون عندما اختصرتها في خصال البصيرة **prévoyance** والحيطة والاحتراس والحصافة واليقظة والانتباه والحرص والتوقي من العواقب الوخيمة بعد تسديد الرأي وتصميم العمل.
لقد أصبح الحذر فضيلة عملية تنطبق على الحياة بصورة ملموسة ولكن هذا التحول أفقده الوظيفة التي كان يقوم بها في الفلسفة اليونانية والتي تجعله يحدد غاية الحياة البشرية ويختار الوسائل الضرورية لبلوغها.
اذا كان الحذر يفيد التعقل ويدرج ضمن الفضائل الرئيسية عند الرواقية والأبيقورية يجد منزلته الإيتيقية عند تقسيم النفس العاقلة إلى جانب علمي وجانب تداولي وعند التمييز بين الخير المطلق والضروري الذي يمثل موضوع الحكمة والخير النسبي والعرضي الذي يمثل موضوع اختيار البشر في عالم الأرض.
لكن ما الذي يمنع الإنسان من التعامل مع فضيلة الحذر (التعقل) على أنها واجب أخلاقي وأمر قطعي؟

3 - الحكم الكانطي على الحذر:

" لقد شطب كانط الحذر من الأخلاقية لأنه ليس سوى أمرا شرطيا"[14]
إذا كان تاريخ الفلسفة يقدم مدارس الرواقية والأبيقورية والريبية على أنها الاستثناء في مستوى بناء رؤية منصفة ومميزة للحذر فإن عمونيال كانط يعتبر هذا التقديم مجرد نظرة خارجية وملامسة من الظاهر للمسألة ويقر بأن هذه المدارس حاولت تأسيس الأخلاق على المبدأ العقلي للاكتمال وبالتالي تفادت الاستناد إلى المبدأ الخبري للسعادة ولكنها أخفقت في اختيار الاكتمال كمبدأ مادي يقوم بتحديد الإرادة بشكل صائب وظلت تتعامل مع الحذر كوسيلة تستهدف غايات خارجية وتابعة لعوامل الصدفة والاضطرار والإكراه.
لقد أدرج كانط الحذرklugheit ضمن دائرة الأمر الشرطي الذي يختلف عن الأمر القطعي في كتابه "الأسس الميتافيزيقية للأخلاق" بتأكيده أن جميع الناس يقترحون بالضرورة السعادة هدفا لحياتهم ويعولون على الحذر في اختيار وسائل تقودهم وتوجههم

نحـو تحقيق أكبر قـدر من تمام الوجود[15].

لا يتحـدث كانط فـي مؤلفاته في الفلسـفة العمليـة عـن الأوامر الشـرطية إلا لكي يظهر الفوارق التي تبعدهـا عن الأوامر القطعية وبالتالـي لكـي يبين الشـروط والخصائص والأبعـاد التي يجب أن تحدد الفعل الأخلاقي.

لا يذكر كانط فـي نقد ملكة الحكم القواعـد التقنيـة التـي تطابق الأوامر الشـرطية التـي تحدثت عنهـا المؤلفـات الأخلاقية مثل نقـد العقـل العملـي والأسـس الميتافيزيقيـة للأخـلاق إلا لكي يجعل منها مجـرد نتائج للقضايا النظرية ومسـتلزمات للفلسـفة التأملية وبالتالي لا يعتبرها قضايا أخلاقية يتم اشتقاقها من الفلسفة العملية.

بيد أن الأوامر الشـرطية تتضمن منفعة مزدوجـة: فهي من ناحية تحوز على وضع منطقي ومعرفي والقضايا التـي تعبر عنها تحتاج إلـى توضيـح ويمكـن أن تكون حسنة على المستوى النظري ولا تساوي شيئا على الصعيد العملي.

غير أن الإنسان في حياته اليومية لا يتصرف وفق الأوامر الأخلاقية القطعية بل يعتمد بالأسـاس على الأوامر التقنيـة للمهارة ويبحث عن شـروط البراعـة والأوامر البراغماتية للحذر.

اللافت للنظر أن كانـط في كتابه "الأنثربولوجيـا مـن وجهة نظر براغماتية" وضع هذه الموجهات ضمن دائرة الأنثربولوجيا وليس ضمن دائـرة الأخلاق وتعامل مع الحذر بوصفـه محايد من الناحية الأخلاقية. ولم يقـم كانط بتطوير فضيلة الحـذر إلا ضمن "دروس حـول البيداغوجيـا" حينما عمل على التفريق بين الثقافة التقليدية للمهـارة والثقافـة البراغماتية للحـذر وقـد ترتب عـن ذلك أن قـام بإخراجه من دائـرة الثقافة الأخلاقية.

لقد طرح كانط مسـألة الحذر في نقطة التوتر التي تلتقي عندها كل من الأخلاق بالسياسـة والتربية بالثقافة ولقد بـرز باعتباره أول مـن اعتـرف بالطابـع المقولي لنصائح الحـذر وقواعد المهارة وقوانين الأخلاق.

لقـد زاد التحليل الكانطي لمقولة الحذر من درجة التبخيس القيمي الـذي تعرضت له هـذه الفضيلة في النسق العام للقيم ولقد ألصق تهمة لاأخلاقية الحذر بالمدرسـة الأبيقوريـة وقـام بإخراجـه من دائرة الأخلاقية وذلك لاقترابه من دائرة المهارة والصنعة وسـرعة البداهة وقوة التركيز وشدة الحفظ وصلابة التصميم والتقرير.

تقتضي الأخلاقية**Moralité** أن يقوم العقـل بتحديد الفعل بصورة جذرية خارج كل تحفيز حسـي أو باعـث، بينما تسـتوجب المهارة تطبيق مـا يمنحه العقـل العملي مـن مجموعـة مـن التحذيرات والتنبيهات والتوصيات.

لقد حدد كانـط مفهوم الحذر على النحـو التالي:"يمكـن أن نعطي اسـما للحذر، بأن نأخذ الاسم في معناه الأكثر صرامة، إلى المهارة التي تقودنا في اختيار الوسـائل من أجل حسن الوجود في قسمها الكبر الخاص بنا"[16].

ما يلفت للنظـر أن هذه الصياغة الكانطية تقـوم بتقريب الحذر من الخبث والحيلـة والمكر والدهاء وتقطع أي علاقـة كانت موجودة مـع الأخلاقيـة التـي لا يمكـن استخلاصها من حساب تقني ومن أوامر شرطية للمهارة.

لم يقـم كانـط برفع الحـذر إلى مستوى الضرورة التي يتميز بها الأمر القطي والتـي تجعله حجر الزاوية في الحياة الأخلاقية. لكن يظل الحذر أمرا نافعا ويحمل على الخيـرات المتحققة ولا يسـتقيم في الحيـاة الأخلاقية بذاته و لكي يكون صالحا من الناحية الأخلاقية يفترض مبدأ الإرادة الخيرة والنية السـليمة ودون ذلـك وجود هذه المبـادئ الخلقية يمكن أن يتحول الحـذر إلـى أمر سـيء ويضر بالسلوك والعلاقات بين البشر.

غيـر أن كانـط فـي نقـد ملكة الحكم يضـع الحذر ضمن الأوامر البراغماتية حينمـا يقوم بالتمييز بيـن الأوامـر التقنيـة والأوامر الفنيـة ويقـوم بتعريـف الحذر علـى أنـه المهارة فـي الاقتدار علـى الاسـتعمال وخدمـة نوايا النـاس الأحـرار ووضعها على ذمة الاسـتعدادات الطبيعية وفي خدمة الميـولات الغريزية في حد ذاتها[17].

لقد عـارض كانط بيـن الأوامر الفارقيـة**problématiques** للمهارة التي تخص عملية انجاز هـدف معين والأوامـر التوكيدية للحذر لكونها مهارة تسـعى إلى امتلاك فـن الوجود السـعيد من حيث هـو غاية يرغـب فيها كل الناس وبين الأمـر القطعي للعقل الذي يحترم الواجب ويمنح المرء نعمة الاستقلالية الذاتية[18] .

لقد فقد الحذر تأثيراتها بشكل كبير ولم يعد ينظر إليه بوصفه الموجه الكبـر للحياة الأخلاقيـة ولم يظل المبدأ الموحد للفضائل المتنوعة.

لقد افتـك منه الوعـي الأخلاقي مختلف الوظائف التي كان يؤديها في حياة الفكر.

إذا كان الحذر عند كانط غير بعيد عن المهارة في اختيار الوسـائل التي تقود إلى بلوغ درجة الوجود الجيـد وينـدرج ضمـن الأوامر الشـرطية ويطمـح إلـى بلـوغ السـعادة بوصفها الغاية الحقيقية لـكل الناس فإن اتصـاف لطبيعة البشرية بالتناهي نتيجة اللاّتناسب بيـن المحسـوس والمعقـول والتمزق بين الميولات الحسـية والأفـكار المبـادئ العقلية يمنع فضيلة الحذر مـن أن تتحول من طابعها الشرطي إلى كيفية أمرية قطعية تطلب لذاتها.

من جهة الفكرة قد" لا تملك أوامر الحذر لا الدقـة التحليلية لقواعد المهـارة ولا الوضوح التام للأمر القطعـي ولهذا السـبب في حالة الحذر من الملائم الحديث بالأحرى عن نصائح**conseils** بدل عن أحكام **commandements**"[19] لكـن من جهة الواقع يمكن العثـور علـى هذه الشـروط في الإنسان الحذر.

فالي أي مدى يصح الحكم الكانطي حول الحذر في معانيه السياسـية والإيتيقية في الحياة المعاصرة؟

خاتمة:

" يبـدو أن الحـذر عندئـذ هـو ضـروري وغيـر نافع فـي ذات الوقت"[20]

لقد اعتبر الحذر واحد من الفضائل الأساسـية إلى جانب الشـجاعة والاعتدال والعفة ويحتاجه المرء في تقوية الفكر وفي عملية البحث عن الحقيقة ولقد ظل يعني الجانب العملـي والقسـم التطبيقـي من الحكمة.

غير أن المعنى المتـداول أعطاه دلالة قريبة مـن التجربة اليومية وتتمثل في الطابع المسـتمر من فن التفكير والنباهـة التي يتميز بها المرء وتسـمح له من تجنب الوقوع في المخاطر والمزالق في حياته وجلب المنافع.

والحق أن الفلسفة وجدت صعوبات كبيرة في التعامل مع الحذر سواء مـن جهة تحديـد مفهومه أو من جهة ضبط شـروط وجـوده ولقد زاد هذا الالتباس حينما رفعته إلى درجـة الفضائل حينمـا وتعاملت معه كمعيار حينـا آخر ونزلت به إلى مسـتوى المهـارة والبراعة حينما قرنتـه بالحريـة والتعقل ووضعته في حقل التجربة.

من مشروطية الحكم على فضيلة الحذر الإقـرار بالصدفة والجواز والاتفـاق في الحياة وبالتالي نفي وجود الضـرورة الكونية وإتاحة الفرصة للإنسـان قصد الاختيار التفضيلي بيـن الممكنات والقول بحريته وقدرته.

إذا كان التعقـل عنـد الإغريـق قـد انصب علـى توجيـه العمل والممارسـة والتحكـم في ميدان التطبيـق والتجربة فإن المحدثين قد صاغوا نظرية في الحذر تقارع الطابـع المتحرك واللاّمرئي للحظ وطرق توزيع قسمته.

إذا كان الحذر في بعده الأول يساعد الإنسـان على حسن التصرف في العالم ويمنحـه المعرفة الصانعة فإنـه يعمل في بعـده الثاني على حمايته من الوقـوع في المهالك والآفات ويمنحـه قدرة الرد على تغيرات العالم.

هكذا يسـتوجب الحذر على المرء أن يتسـلح بالحيطـة ويجـري التعديلات اللازمـة **mutatis mutandis**قبيـل اتخاذ القرار ومباشـرة الفعـل وذلك بسـبب الهشاشة التي يتصف بها المسعى البشري عند مواجهته للحظ.

مـا يثيـر الاسـتغراب أن الحذر يظـل الفضيلة التـي يلتجئ إليها الأخلاقـي والريبي والسياسـي والاقتصادي وذلك من أجل امتلاك الحكمة العملية ومحاولة الخروج مـن اللاّوجود وعقلنـة الفوضى وتوجيه السلوك واقتناص الفرص وجلب الحظ واختيار أقوم المسالك وتفضيـل أنجع الوسـائل وتمييز الإستراتيجية النافعة.

غايـة المـراد أن إصابـة الحد الأوسط هو المعيار العقلاني الذي يجب اعتماده في تجربة الحذر من أجل التغلب على الإخفاق والتعثر والعبـث والاسـتخفاف بالوجود والضياع فـي العالم وبغية تهدئة الانفعالات.

إذا كان الحـذر يتحـرك ضمـن كوسـمولوجيا إغريقيـة تعترف بعجز الآلهـة عن تدبيـر الكون وتسـمح للبشـر بأهلية الاختيار وفق آلية الحكمة العملية وثلاثية الحـق والخير والجمـال فإن ذلك يسـلم ضمنيـا من ناحيـة أولى بوجود طابع أنثربولوجي متمثلة في جـودة الروية وقـوة التمييز والقدرة على المداولة في الوسائل والغايـات وفق درجـة من الحكم تتحرك ضمـن القصدية الأخلاقية ويفترض من ناحية ثانية وبصورة بدئيـة المصـدر التراجيدي الذي يظهـر بوضوح فـي الحاجة إلى التوقف عند حكمة الحدود والبحث عن التوازن والتعادل.

صحيح أن الموقـع الذي يمارس منه الإنسان فضيلة الحذر يتصف بالعرضيـة والاتفـاق ويخضـع للصدفة والتغيـر والجزئية ولكن هذا لا يعني الوقوع في النسـبية والقـول بتبدل الفعـل الحذر من شخص الى آخر.

عـلاوة على أن فضيلـة الحذر لا يجـب أن يعتبرها البشـر معيارا متعاليا علـى أفعالهم وفق الرؤية الأفلاطونية وإنما يمكن اعتبارها أسـلوب مُحايِـث للحيـاة ونمط فـي الوجود يسـاعد على تفادي المضـرة ويجلـب المنفعة وذلك

JUAN GRIS (PORTRAIT OF JOSETTE GRIS)

بالاقتدار على استخلاص الكلي المتعين في الجزئي بدل الوقوع في خطأ قياس الجزئي على الكلي. هكذا يظهر الطابع الإيتيقي في "الحذر كفضيلة ما وليس علما معينا بل معرفة من نوع آخر"[21] من هذا المنطلق يحتاج الإنسان في الحياة المعاصرة إلى التسلح باليقظة والانتباه إلى الواقع والحذر من المخاطر التي قد تعصف بالكون نتيجة التحولات المجتمعية والمنعطفات التاريخية والتقلبات المناخية. بناء على ذلك يجب إنقاذ الحذر بتخليصه من الأحكام العقلانية القاسية واستبدالها بأحكام مرنة ومتفهمة تشجع على ممارسة التعقل والروية والتريث. وبالتالي يجدر بالمرء استحسان الحذر في اختيار الوسائل وفي تحديد الغايات وحسن التعامل مع التراث الحي وصيانة مدخرات الطبيعة وإجادة انتظار الآتي واستشراف حال البشر وبناء استراتيجيات لأنسنة المستقبل. لكن كيف يرتبط الحذر في اللحظة الراهنة بالوعي الايكولوجي ويقترن بعملية التنبيه على المخاطر التي تعصف بمصير الحياة على الكوكب؟

الهوامش :

* كاتب فلسفي

[1] Aubenque (Pierre)، la prudence chez Aristote، édition PUF، Paris، 1963، 3° édition 1986.p01.
[2] Aristote، Ethique à Nicomaque، X، 8، 1178a 18. traduit par Tricot.
[3] Platon، Phédon، 79d، 1-7،
[4] Platon، Banquet، 196 d
[5] Platon، Protagoras، 352 d
[6] Aristote، Protreptique 40 d
[7] Aristote، Ethique à Nicomaque، VI، 1140 b، op.cit. p285.
[8] Aristote، Ethique à Nicomaque، VI، 1140 b، p285.
[9] Aubenque (Pierre)، la prudence chez Aristote، op.cit .p44.
[10] Aubenque (Pierre)، la prudence chez Aristote، op.cit .p184.
[11] Plutarque، Sur la vertu morale، 2440 E-441 d،
[12] Cicéron، De divinatione II،11.
[13] Epicure، Lettre à Ménécée، 132.
[14] Aubenque (Pierre)، la prudence chez Aristote، op. cit.p01.
[15] Kant Emmanuel، fondements métaphysiques des mœurs، traduction par Victor Delbos، p127.
[16] Kant Emmanuel، fondements métaphysiques des mœurs، op، ci، AK IV 416
[17] Kant Emmanuel، Critique de la faculté de juger، traduit par A Philonenko، Edition Vrin، 1982.
[18] Kant Emmanuel، Critique de la faculté de juger، op.cit.II ،
[19] Aubenque (Pierre)، la prudence chez Aristote، op. cit.p191.
[20] Gontier Thierry، Prudence et sagesse chez Montaigne، in Archives de philosophie ،Tome 75، 2012، Janvier-Mars،Cahier1،p113
[21] Aristote، Ethique à Nicomaque، 1246 b 35-36.

المصادر والمراجع:

Aristote، Ethique à Nicomaque، VI، 1140 b، traduit par R. –A. Gauthier et J. –Y. Jolif، Paris - Louvain، Nauwelaerts، 1958 ; par J. Tricot، paris، édition Vrin، 1959.
Aubenque (Pierre)، la prudence chez Aristote، édition PUF، Paris، 1963، 3° édition 1986.
Kant (Emmanuel)، fondements métaphysiques des mœurs، traduction par Victor Delbós، Paris، Delagrave، réimprimé، 1958.
Kant Emmanuel، Critique de la faculté de juger، traduit par Alexix Philonenko، Edition Vrin، Paris، 1982.
Gontier (Thierry)، Prudence et sagesse chez Montaigne، in Archives de philosophie ،Tome 75، 2012، Janvier-Mars،Cahier1،p113

تلقّي النقد العربي المعاصر لمفهوم التناصّ على المستوى التَرْجَميّ:

إلْمامةٌ ببعض الجهود المائِزة (مرتاض، مفتاح، يقطين، الغذامي...)

د. فريد أمعضشو

من المفاهيم السيميائية التي تتواتر في كتابات الناقد الجزائري عبد الملك مُرْتاض، ولاسيما الحَداثيّة منها، والتي اجتهد، كعادته، في اقتراح مقابِلات عربيّة لها تستوعب دلالتها، مفهومُ "التناصّ" (Intertextualité) الذي أثير حوله نقاش مستفيضٌ؛ وهو "نقاش نقدي قديم وجديد في آنٍ، مع اختلافٍ في الرؤية والخلفيات المنطَلَق منها والأشكال التناصّية التي تم التركيز عليها."[1] ويَرجع الفضل في بلورة هذا المفهوم، والتمكين له في النقد الغربي، إلى جوليا كريستيفا (J. Kristeva)، من خلال أبحاثها المكتوبة ما بين 1966 و1967، والمنشورة في مجلتيْ "تيل كيل" (Tel Quel) و"كريتيكْ" (Critique)، والمُضَمَّنة في جملةٍ من كتبها التي صدرت لاحقاً؛ وعلى رأسها كتاباها "سيمْيُوتيك"، و"نص الرواية". وقد ربطته بـ"الإنتاجية النصية"، ووَسَمَت به أحد تجَلِّيات التعالق بين النصوص. فهو "مرتبط عندها بالنص المولِّد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالُد النصوص وخَلقها وَفق عمل مُنْبَنٍ على بناء سابق أو مسبَّق."[2] وتناوله آخرون غيرُها؛ كجيرار جينيت (G. Génette)، الذي عَدَّه أحدَ المُتعاليات النصية، إلى جانب "المُناصّ" (Paratexte)، و"الميتانَصّ" (Métatextualité)، و"معْمارية النص" (Archetextualité)، و"التعلق النّصي" (Hypertextualité).

وإذا استقرَيْنا النقد العربي المعاصر، وحفَرْنا في ماضيه الممتدّ إلى الوراء بضعة عقود، ألفيْناه كثيرَ الحُفول بمفهوم التناص بوصفه "آلية لغوية وإجراءً يتبايَن القصد منه، ويتشاكل مع مفاهيم أخرى؛ كالأدب المقارَن، والمُثاقفة، ودراسة المصادر، والسرقات."[3] ويُهِمُّنا في هذا المجال أن نتعرَّف كيفيةَ تعامُل مجموعة من أقطاب النقد المذكور مع هذا المفهوم حين عَمْدِهم إلى ترجمته ونقله إلى اللغة العربية...

لقد سايَر مرتاض، في بداية عَهْده بهذا المفهوم، جمهورَ هؤلاء النقاد؛ فأطلق على التعالق القائم بين نص ونص آخر أو نصوص أخرى سابقة أو معاصرة له اصطلاحَ "التناص" المَصُوغ من مادة "ن ص ص" على زِنَة "التفاعُل"، وعَدَّه خصيصة لازبة لأي نص أو كتابة؛ فشبَّهه، في هذا الأمر، بـ"الأوكسيجين الذي لا يُشَمّ ولا يُرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء يُنكر بأن كل الأمكنة تحْتويه، وأن انعدامَه في أيّها يعني الاختناق المحتوم."[4] وعلى الرغم من هذا، فقد كان مرتاض مقتنعاً بأن النبْش في سيرة الأدب العربي القديم من شأنه أنْ يقودنا إلى الوقوف على اصطلاحات أصيلة استخْدَمَها أسلافُنا للتعبير عن مفهوم "التناص" أو عمّا يُقاربه؛ نحو السرقات الأدبية، والاقتباس[5]. ولكنه آثر استعمال المصطلح المعاصر، بدل المصطلح التراثي العربي؛ لأنه "أدقّ وأدلّ على الحال."[6] ويَقصد، ها هنا، التناص المباشر أو الواضح ذا المرجع الظاهر الذي يَفْضُل، في رأيه، مصطلح "الاقتباس" المعروف في البلاغة العربية منذ القدم.

وبعد توظيفه مصطلحَ "التناص"، وإجالته النظرَ في مفهومه، وتمعُّنه في دلالته، اتّضح له قُصوره؛ فاقترح الاستعاضة عنه بمقابل عربي آخر، هو "التكاتب"؛ من منطَلَق أنه أعمُّ يشمل اللغة والأسلوب والأفكار، على حين أن التناص أخصُّ وأدنى إلى التأدُّب. ومع ذلك، يظل المقابلان المقترَحان متقاطعين في سمة "التفاعُل". يقول: "إن التفاعل الذي يحدث بين كتابة الكاتب والمؤثرات الأخرى، الشفوية والعامة، تنْضوي تحت مفهوم التناص، كما تنْضوي تحت مفهوم التكاتب."[7]

إن مَن يتصَفَّح كتابات مرتاض يجد أنه ناقد مسكونٌ بهاجس التأصيل؛ تأصيلِ النظريات والمفاهيم التي تَفِدُ علينا من وراء البحر، ولطالما عاب

على نقادنا المعاصرين انبهارهم بالنقد الغربي، وتزْديدهم نظرياته ومفهوماته ترديداً بَبْغاوياً، دون أن يكلفوا أنفسَهم عناء البحث فيما قد يكون في تراث أجْدادهم النقدي من ذلك، أو - على الأقل - من أصول وإرهاصات. يقول عنهم: "هم حين يُطلقون مصطلحاً من المصطلحات النقدية لا يكادون يحاولون البحث فيما إذا كان موجوداً بلفظه، أو بمُعادِله المعنوي، في التراث العربي الذي لا يلْقى منهم إلا قليلاً من العناية."[8] وحتى لا ينسحب عليه هذا الذي قاله عن غيره من نقادنا المُحْدَثين والمعاصرين، راح ينقّب في تراثنا النقدي عمّا يمكن أن يستوعبَ دلالة التناص (أو التناصية) من اصطلاحات أسلافنا، ليخلُص، في ختام مقالةٍ كتبها في هذا الإطار خصيصاً، إلى أن "التناصية، كما يبرْهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسِه، هي تبادُل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أُخْراة. وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمّقة تحت شكل السرقات الشعرية"[9]. إن هذا المصطلح الإحْيائي الذي يقترحه مرتاض هنا لم يرُقْ بعضَهم، على أساس أن مفاهيم السرقة والاقتباس وغيرهما لا تستوعب مدلول "التناص" الذي راج مع تنامي الدرس السيميائي الحديث في أوربا، بل إن أحدَهم عبّر عن خَشْيته من السقوط فيما أسْماه "ظاهرة سبقناهم"[10]؛ وهي حالة مَرَضية قائمة على تضْخيم الذات، وعدم الاعتراف بجهود الآخر المختلِف عنا حضارياً. وتظل دراسة مرتاض للتناص، رغم كل ما قد يُقال عنها، "من أفضل ما كتبه النقاد العرب المعاصرون؛ من حيث فهمُها لجوهر مصطلح التناص، بوصفه علاقة تفاعُلية بين النصوص"؛ على حد تعبير أحد الدارسين[11].

وإلى جانب مرتاض، يحْسُن بنا الإلْمام بجُهد الناقد المغربي محمد مفتاح في هذا السياق، وتلمُّس أوْجُه تعامله مع مفهوم التناص. فعلى الرغم من تأكيده أنّ "نواة نظرية التناص موجودة في الآراء الانطباعية التي كان يُدْلي بها متلقّو الآداب في مختلِف الثقافة؛ ومنها الثقافة العربية"[12]، إلا أنه يَأْدِب إلى "رفْض المطابَقة بين نظرية التناص المعاصرة وبين مقارَبَة السرقات في الأدب العربي"[13]؛ على أساس أن الأولى وليدة القرن العشرين، ونَتاج سياق ثقافي وحضاري يختلف اختلافاً كلياً عن تاريخ الثانية وسياقها. وقد استخدم مفتاح مصطلح "التناص" في عدة مواضع، منها عنوان أحد

كتبه؛ أقصد دراسته الموسومة بـ"تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص". ولكننا نراه يَستعمل مصطلحاً آخرَ يحْسِبه أنْجَعَ من السابق، هو "الحوار" أو "الحوارية". يقول: "إن مفهوم التناص في الوقت الحالي أصبح فيه خلْط، ولم يعد إجرائياً؛ لذا تلاحظون في كتاباتي الأخيرة أنني استعملتُ مفهوم "الحوار"؛ أي "حوار النص"[14]. ويَقترح الناقد نفسُه مصطلحاً آخر يَحْوي بين طَيّاته دلالة التناص الدقيقة، ومعانيَ أخرى مصدَرُها عُموم مفهوم الخطاب قياساً إلى النص. ونَعْني هنا لفظة "التخاطب"، التي يقترح تحديدَها بأنها "وجود علاقي خارجي بين أنواعٍ من الخطاب، وداخلي بين مستويات اللغة. وتتراوح درجة العلاقة من "1" إلى عدد ما. والوجود العلاقي قد يكون إيجابياً، وقد يكون سَلبياً."[15] ونُلْفي هذه الحواريةَ كذلك لدى طه عبد الرحمن[16].

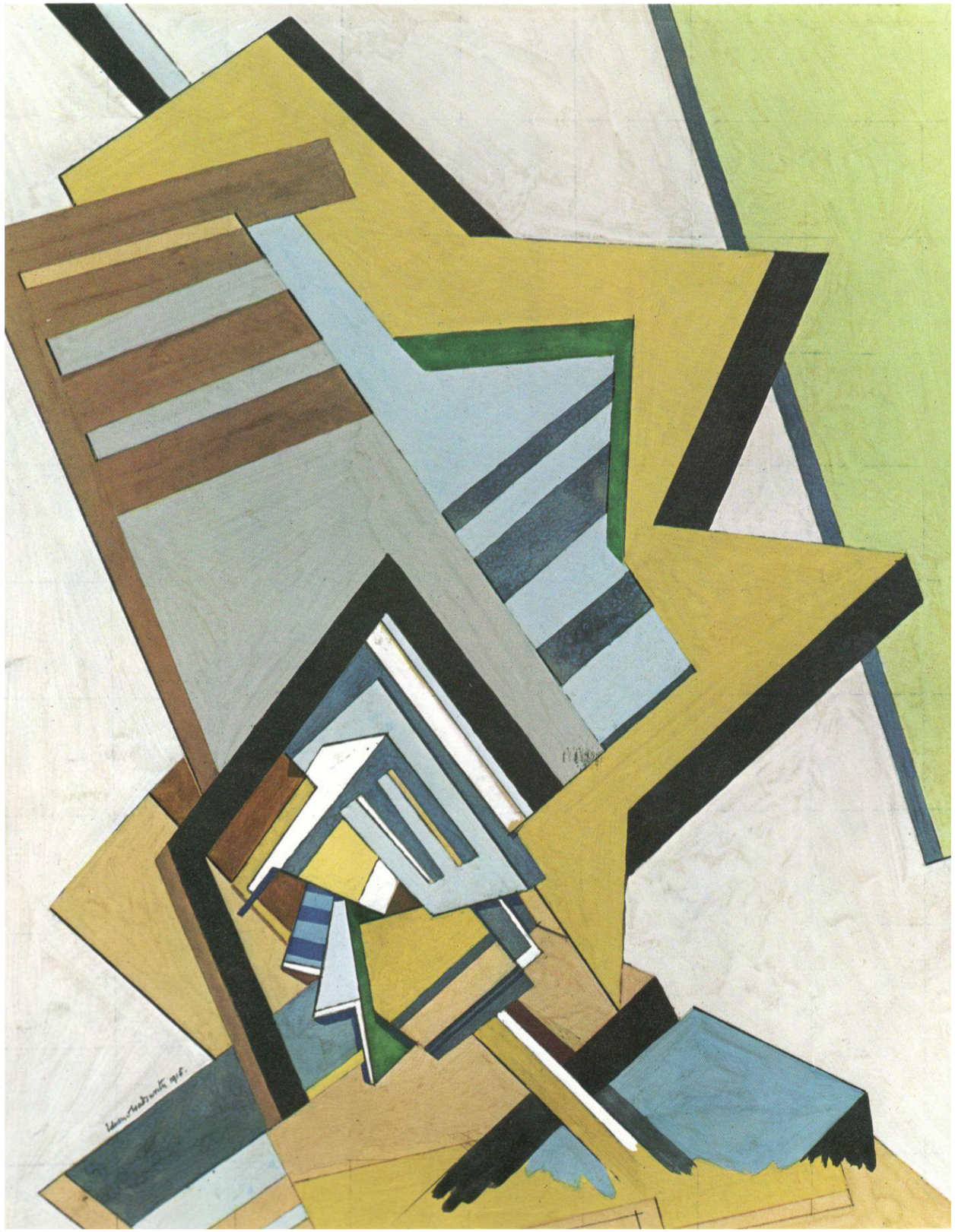
وعبَّر الناقد المغربي سعيد يقطين عن مفهوم التناص بتركيب وصفي هو "التفاعل النصي"، إلى جانب مصطلحه الشائع بين دارسِينا، ولكنه يَميل إلى الأول. يقول: "إننا نستعمل "التفاعل النصي" مرادِفاً لما شاع تحت مفهوم "التناص" أو "المُتعاليات النصية"، كما استعملها جِنِيتْ بالأخصّ. نفضّل "التفاعل النصي"، بالأخصّ؛ لأن "التناص" في تحديدنا، الذي ننطلق فيه من جنيت، ليس إلاّ واحداً من أنواع التفاعل النصي... ونُؤْثِره على "المتعاليات النصية" أو "عبْر النصية" كما يستعملها جنيت؛ لأنها وإنْ كانت عامة، ورغم أني أميل إلى المتعاليات النصية، فإن معنى التعالي (Transendance) قد يوحي ببعض الدلالات التي لا نَضْمنُها لمعنى "التفاعل النصي" الذي نراه أعْمَق في حَمْل المعنى المُراد، والإيحاء به بشكل سويّ وسليم."[17]

وترجم الناقد السّعودي عبد الله الغذامي ذلك المفهوم بـ"تداخل النصوص"، وأوْمَأ إلى سبيل حُدوثه بالقول: "تداخل النصوص يتم عبر نص واحد من جهة، ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تُحْصى"[18]. وتَرد الترجمة نفسُها لدى آخرين؛ كفريد الزاهي في ترجمته كتابَ كريستيفا حول علم النص[19]. واقترح له بعض العرب، مقابِلاً، عبارة "النص الغائب"؛ مثلما نَجد لدى إبراهيم رماني الذي حدَّده بأنه "مجموع النصوص المُتسَتّرة التي يَحتويها النص... في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص، وتشكل دلالته[20]."

وللدارسين العرب اجتهاداتٌ أخرى في ترجمة مفهوم التناص إلى لغة الضّاد، ولكنْ يبقى لفظ "التناص" أذْيَع مقابلاته العربية، وأكثرها سَيْرورةً وانتشاراً في نقدنا المعاصر.

الهوامش :

1 - عبد القادر بقشي: "التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية"، ص17.
2 - نفسه، ص 19.
3 - مولاي علي بوخاتم: "مصطلحات النقد العربي السيماءوي: الإشكالية والأصول والامتداد"، ص190، بتصرف.
4 - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص278.
5 - نفسه، ص 279.
6 - نفسه.
7 - عبد الملك مرتاض: "بين التناص والتكاتب: الماهية والتطور"، مجلة "قوافل"، جُدَة، ع.7، س.4، 1996.
8 - عبد الملك مرتاض: "نظرية، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقدية (بين التراث والحداثة)"، بحْثٌ ضمن كتاب "قراءة جديدة لتراثنا النقدي"، نَشْر النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة، 1990، ص270.
9 - عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، ص91.
10 - صالح معيض الغامدي: ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص، مجلة "علامات في النقد"، جُدّة، ج.2، مج.1، دجنبر1991، ص187.
11 - أحمد طعمة حلبي: التناص بين النظرية والتطبيق، ص70.
12 - محمد مفتاح: دور المعرفة الخلفية في "الإبداع" والتحليل، مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية" (سال)، فاس، ع.6، خريف/ شتاء 1992، ص ص 87-86.
13 - نفسه، ص ص 87-86.
14 - "التحليل السيميائي: أدواته وأبعاده" (حوار مع مفتاح)، مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية"، ع.1، خريف1987، ص23.
15 - مفتاح: "التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية"، ص44.
16 - طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص41.
17 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ص 93-92.
18 - "عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص90.
19 - جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ص78.
20 - إبراهيم رماني: النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة "الوحدة"، الرباط، ع.49، أكتوبر1988، ص53.



EDWARD WADSWORTH (ABSTRACT COMPOSITION)

محاورات "عبد الفتاح كيليطو" للنصوص التراثية:

مناهج القراءة وأدوات التحليل

د.فيصل أبو الطُّفَيْل*

تصدير:

استطاع الناقد المغربي "عبد الفتاح كيليطو" من خلال دراساته المعاصرة والمتنوعة، أن يؤسس نمطا خاصا به يستند إليه في قراءته نصوص التراث العربي. وتبعا لذلك عدَّهُ عبد الكبير الخطيبي كاتبا "يقدم لنا متعة مزدوجة: متعة قراءة الكتاب القدامى(الجرجاني-الحريري-...)، ومتعة قراءته هو بصفته ناقدا أدبيا"[1].

وإذا كان بعض الباحثين يرى أن "جل الخطابات النقدية العربية المعاصرة لا تخرج عن نمطين: النمط التذوّقي والنمط الممنهج، غير أن النمط الأول يغلب على الثاني، ولعل أبرز من يمثّل النمط الثاني في المشهد العربي الناقد والباحث المتميز "عبد الفتاح كيليطو"[2]. فإنه من الصعب القطع بانتماء كيليطو إلى النمط الثاني دون الأول، والأرجح أنه آخذ منهما بطرف، سيما وقد وظف في مساءلة نصوص التراث مناهج نقدية متنوعة ممزوجة بنزعة تذوقية استثنائية مؤسسة على تأمل من نوع خاص. يضاف إلى ذلك أن التقسيم إلى النمطين السابقين غير وارد في النقد المعاصر الذي يقسم عادة إلى تقليدي وحداثي. أما نقد كليطو فينتمي إلى نمط ثالث هو النقد الحر.

سنحاول من خلال هذه المداخلة الوقوف عند أهم الأدوات المنهجية التي وظفها كيليطو في قراءة النصوص التراثية، مع بيان نوع الأسئلة التي طرحها على هذه النصوص، ومدى نجاعة التأويلات التي توصل إليها في كتاباته النقدية .

1 -مركزية الشعر وهامشية السرد:

ينطلق كيليطو في دراساته للنصوص التراثية من إشكال جوهري يقوم-في تصوره- على انكباب الدراسات النقدية في مجملها على الشعر دون النثر. وفي ذلك يصرح مثلا بقوله:

"كثيرة هي المصنفات في فن الشعر، ونادرة هي الصفحات المخصصة لقضايا السرد"[3]. كما نستشف حضور هذا الإشكال في فكره بقوله أيضا:

"عندما نقارن بين ما ألف حول السرد، وما ألف حول الشعر، فإنه لا يسعنا إلا أن نسجل (الضيم)[4] الذي لحق بالسرد"[5].

إن المبدأ الذي يسعى كيليطو إلى ترسيخه هو ضرورة الالتفات إلى دراسة النثر/السرد، ويقصد بذلك إيلاءه ما يستحقه من الدراسة بدل الاقتصار على دراسة الشعر فقط. وبعبارة أخرى يتوخى الناقد قلب الأدوار ليصير السرد مركزا والشعر هامشا...

2 - مميزات النص التراثي عند عبد الفتاح كيليطو:

إن النص التراثي لدى كيليطو "يسمح بكل الافتراضات"[6]، ولعل ما يميز هذا النص غناه وقابليته للانفتاح على كثير من التأويلات، خلافا لما يسميه كيليطو :"النص المنغلق،(وهو) نص بدون آفاق"[7].

ومن بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة"[8]. ولإزالة هذا الغموض يجب التنبه إلى نقطة هامة، وهي أن هذه النصوص يوجد فيها مصباح داخلي يزيح الظلمة عنها"[9].

لكل نص ظاهر وباطن، لكن "القيمة تكمن في الباطن، ولن يظفر المرء بطائل إذا اكتفى بالظاهر"[10].

ويرى أحد الباحثين "أن التقيد بقواعد أو منطلقات محددة-لدى كيليطو- يكون بمثابة القتل غير المباشر لحيوية النص، وإسكاتا له عن أن يفصح عن سيل المعاني التي يخبئها لقارئه"[11].

3 -النص التراثي وأزمنة القراءة:

إن أي قراءة للنص التراثي ترتبط باختلاف زمن قراءته وثقافة قارئه التي تجعله مؤهلا لطرح الأسئلة المناسبة على النص. يقول كيليطو: "النص يجيب على سؤال يضعه المخاطب، وبتعدد المخاطبين والأزمنة تتعدد الأسئلة والأجوبة"[12].

للزمن أثر كبير في مدى تحقق تواصل بين القارئ و النص وفي محاولة استنطاق ما بقي في جرابه على ألا تكون القراءة محكومة بعاطفة أو عصبية للتراث تقف حائلا دون مواكبة راهنية للنص المقروء، ذلك أن: "مؤلفات الماضي لا تقترب منا إلا إذا بدأنا بابعادها عنا"[13]. وهذا يعني بالضرورة وضع مسافة بيننا- باعتبارنا قراء معاصرين- وبين النص القديم، إذ "المهم هو أن نحذر ونحتاط حتى لا نحكم على نصوص كلاسيكية بمعايير عصرية"[14].

ويعيد كيليطو الحديث عن أهمية الزمن في قراءة النصوص القديمة في سعيه إلى إخراجها "من غيبوبة دامت عدة قرون"[15].

إن هذا الفارق الزمني الذي يفصلنا عن هذه النصوص قد يجعل من فهمها أمرا متعذرا بسبب غرابتها عنا أحيانا. يقول كيليطو:

"الشعور بالغرابة يتأكد عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة تحُدُّها عتبة زمنية ليس من الهيّن اجتيازها"[16].

وقد يفضي هذا الشعور بالغرابة إلى الوقوع في مزالق القراءة حين يُساء فهم النص القديم.

4 -النص التراثي ومزالق القراءة:

سبقت الإشارة إلى أنه من أهم سمات النصوص التراثية عامة قابليتها لتعدد القراءات، وهو ما يجعلنا نفكر في الطرق التي كتبت بها هذه النصوص وعن السر في انفتاحها على تأويلات متنوعة.

يرى كيليطو أنه من اللازم أن نميز بين ملامح النسق الكلاسيكي القديم ونظيره الحديث، فقد" يحدث سوء التفاهم عندما نعتمد على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة ترتكز على نسق مخالف"[17].

ويؤدي سوء التفاهم في تداخل الأنساق إلى الوقوع في ما يسميه الناقد بـ: "القراءة المغرضة أو التأويل المغرض"[18]، والتي بموجبها يصير القارئ منتميا إلى فئة"المؤولين السيئين"[19].

إن القارئ المعاصر الذي يتوجه إليه كيليطو يختلف تماما عن القارئ الذي عاصر فترة كتابة النصوص الكلاسيكية، ذلك أن "المؤلِّف الكلاسيكي يخاطب معاصريه"[20]، سيما أن الذين شهدوا كتابة هذه النصوص عن طريق المعاصرة لم يكن لديهم"أي شعور بغرابة[21] هذه النصوص وأنهم كانوا يشعرون بنوع من الألفة التي تجمعهم بها، فلذلك كانوا يجدون أنفسهم مهيئين لها لغة ومضمونا ورؤية وأفكارا"[22].

إن على المتلقي[23] المعاصر في تصور كيليطو أن يتحمّل مسؤولية القراءة، وأن يتبادل الأدوار-في حذر- مع مقروئه، ذلك" أن النص بدوره يطرح أسئلة وعلى المتلقي هذه المرة أن يُجيب"[24].

القارئ الذي يقصده كيليطو هو "مشاء" (...) يشيع النور في النصوص"[25]، ويقْدِمُ على تحليلها "تحليلا متسقا ومتناسقا"[26].

ما الذي قد يترتب عن وقوع نص ضحية في يد قارئ جلاّد يستل منه بالقوة والإكراه اعترافات يريد أن يسمعها حتى ولو أجبره على قول ما لا يريد قوله؟ لن يفلت بفعلته هذه، لأن لعنة النص ستحل به لا محالة. يقول كيليطو: "لحسن الحظ فإن القارئ الذي يعذِّب النص لا ينجو من العقاب"[27].

5 -كيف قرأ "كيليطو" النص التراثي؟

يطرح الناقد سؤالا جوهريا هو: كيف ينبغي أن نقرأ؟ ماهي شروط ومقاييس القراءة الجيدة؟(...) من سيحكم على قراءة ما بأنها جيدة أو رديئة؟ من سيقول القول الفصل؟[28].

الجودة مطلوبة في كل شيء، وهي في القراءة آكد لأنها الضامنة لسلامة التأويل وربط اللاحق بالسابق دون خلل. السؤال السابق يتردد بالمضمون نفسه لكن بصيغة مغايرة حين يتساءل ناقدنا:

كيف نَدْرُس الأدب الكلاسيكي؟[29]، ثم يعلّق على سؤاله بقوله:

" ليست المسألة مسألة طريقة تقنية أو موضة منهجية. كلنا يعلم أن السؤال يندرج تحت سؤال آخر: ما هي علاقتنا بالأدب الكلاسيكي؟"[30].

للإجابة عن السؤالين السابقين، يقسم الناقد القراءة إلى نوعين؛ أحدهما يفْضُل الآخر لتوفره على مجموعة من المحددات، وذلك على الشكل الآتي:

أولا-نوعا القراءة:

إن قراءة كيليطو تعتمد بشكل أساس على إمعان النظر والتأمل في نصوص التراث والبحث المكثف عن خبايا النص أو اللامكشوف مع العمق في طريقة التحليل والتوصل إلى نتائج تضيف جديدا للنص المقروء، وفي خضم تركيزه على النص التراثي خاصة الحكاية، ميز الناقد بين نوعين من القراءة:

أ- القراءة الأولى: (العادية) تتم من

اليمين إلى اليسار أي من البداية إلى النهاية ←.

بـ-القراءة الثانية: يمكن أن نسميها القراءة (العالمة)، لأنها تجعلنا نلمس البناء السردي عن كثب، بل تجعلنا نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها، هذه القراءة تتم من النهاية إلى البداية، من اليسار إلى اليمين"→"[31].

ستكون الأفضلية للنوع الثاني من القراءة، أي: "القراءة العالمة"، وذلك لأنها"تحرر القارئ من الوهم ومن المشاركة الوجدانية وترفعه إلى مرتبة تجعله يشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه"[32].

ثانيا-محددات القراءة: المعنى-الصورة-الموضوعة/التيمة

يعتمد كيليطو ثلاثة محددات أساسية تختص بها "القراءة العالمة":

أ- المعنى: يكون المعنى في النصوص القديمة "متنكّرا"[33]. وهو شديد الارتباط بالكلام، هذا الأخير"مفضل على الصمت الذي يمهّد، لا لغياب المعنى، بل لتوقيفه"[34].

إن المعنى داخل النص القديم مشدود إلى الصّورة التي يلحظها المتلقي عند القراءة.

ب- الصورة: مهما اختلفت أنواع النصوص في السرد القديم، فإن الصّور تجمع بينها، ذلك أن "العديد من النصوص الكلاسيكية على الرغم من انتمائها إلى أنواع مختلفة، تبرز الصور نفسها"[35]. وكلّما انتظمت هذه الصور وتلاءمت كلما اتضح للقارئ المعنى المشترك بينها، وهو ما نبه عليه الناقد بقوله:

"إن كثرة الصور واتساقها هو الذي يفرض علي أن أنتبه إلى العلاقة التي تجمع بينها وأن أنتقل إلى المعنى الذي من المرجح أنها ترمز إليه"[36].

ج- الموضوعة/التيمة: كثيرة هي النصوص القديمة التي تعنى بالموضوع نفسه، وهو محدد يساعد على خلق الانسجام بين هذه النصوص، ويزيد من التقريب بينها، ذلك "أن تشتت النصوص يجري تلافيه بتجميع النصوص في مجموعات يكون محورها موضوعة ما"[37].

6 -حجاجية كيليطو في قراءاته للنص:

سبقت الإشارة إلى أن كيليطو يركز في دراساته للنصوص التراثية على القارئ/المتلقي، الذي لا تكاد تخلو صفحة من صفحات الدراسة من الإشارة إليه.

إن هذا الحضور اللافت للنظر دفع الناقد إلى نهج مسلك حجاجي إزاء مخاطبه، فهو تارة مقرب إليه ومحبوب، سيما إذا كان "يتحلى بشيء من الفضول الفكري، لأن المسألة ستختلف"[38]، أو" كان لهذا المتصفح صدر رحب"[39]. ويزداد قربه من الناقد إذا"شاطره ارتسامه"[40]. وتارة أخرى يكون القارئ من النوع غير المرغوب فيه، خاصة إذا كان من "القراء المتسرعين"[41].

كما يظهر استحضار القارئ في دراسات كيليطو في صيغ الحجاج التي كثيرا ما تتفلت من ذهن الناقد وتسفر عن نفسها على الورق[42].

7 -الطريقة الانتقائية في النصوص:

سعى كيليطو في قراءته للنصوص التراثية إلى البحث عن الخيط الناظم الذي يربط بين النصوص المقروءة، فكان اختياره يقع على نصوص دون أخرى، وقد يضطر –أحيانا- إلى إيراد هذه النصوص في غير سياقها الأصلي. يقول أحد الباحثين:

"إن القراءة الانتقائية والانتخابية التي يمارسها كيليطو، عن وعي، فإنها، بالرغم من عالميتها، قلما تنتبه وتلتفت إلى السيرورة المنطقية للنص الحكائي أحداثا وموضوعات. مثل هذا الأمر يتواتر في جل كتابات كيليطو، من خلال المقتطفات التي يوردها مقطوعة السياق عن سوابقها وتوابعها"[43].

والحق أن ناقدنا لا يجد حرجا في التصريح بهذا الإجراء، يقول:

"صحيح أني باختياري هذا سأقطع رجلي النص"[44]. لكنه في بحث دؤوب لإيجاد نوع من "الائتلاف بين المختلفات"، يساعده في انتقاء النصوص المناسبة والربط بينها. يقول:

"لقد حاولت من خلال تحليل مجموعة من النصوص تنتمي إلى عدة أنواع(الخطاب البلاغي، الشعر، الخرافة، المثل) وإلى عصور مختلفة (الجرجاني، ابن المعتز، ألف ليلة وليلة، الميداني)، حاولت ربط سلسلة من الأزواج"[45].

وربما كان اختيار النصوص خاضعا لأسباب لا يعرفها غير الناقد. يقول: "لماذا وقع اختياري على نصوص بعينها؟ فذلك راجع لأسباب ظرفية"[46].

إن عملية اختيار النصوص ليست بالأمر السهل، إذ يتجلى مركب الصعوبة في مدى قدرة الناقد على العبور بها من الشتات نحو الانسجام، ذلك أن" تشتت النصوص يجري تلافيه بتجميع النصوص في مجموعات يكون محورها موضوعة ما"[47].

إن ندرة النصوص قد تحصر الأسئلة التي يمكن طرحها في زاوية ضيقة. وبذلك يصير أفق التحليل أرحب تبعا لعدد النصوص المتآلفة في ما بينها. لأن "التساؤلات ستبدو متكلفة أو في أحسن الأحوال مدهشة ما لم نعثر على نصوص أخرى تدعمها وتؤيدها"[48].

في مقاربة النصوص التراثية، يقدم الناقد اقتراحين:

"أولهما: تجديد النصوص القديمة على ضوء الأسئلة الجديدة التي تطرحها العلوم الإنسانية؛ وثانيهما يدعو إلى إعادة كتابة هذه النصوص ذاتها، كما أعاد آخرون كتابة الأوديسا وأوديب ملكا والإنجيل"[49].

وقد يلجأ إلى إجراء مقارنة بين نصين من ثقافتين مختلفتين يشتركان في الظاهرة نفسها، ومن أمثلة ذلك؛ المقارنة التي عقدها بين إسقاط "واصل بن عطاء" حرف الراء من كلامه واعتماده ترادف الألفاظ حلا لعيب النطق(اللثغة)، وبين "غياب الحرف اللاتيني (e) في قصة (disparition La) لـ(Perec.G)" [50].

8 -فرادة العناوين المخصصة لتسمية النصوص المنتقاة:

كثيرا ما يعتني كيليطو بوضع عناوين دقيقة ودالة توازي ما سوف يتوصل إليه من نتائج بعد تحليل النص الذي تم اختياره، ومن أمثلة هذه العناوين نذكر:

(الحديث رأسا لرأس)؛ (الملح والنحو)، (الحلم والكتابة)، (لغة الشمس)؛ (نحن والسندباد)[51]. و (رسالة من وراء القبر)؛ (القصيدة المتعددة الأزواج)؛ (حلم البدعة[52].

9 -المرجع القرائي في مؤلفات كيليطو:

يمكن أن نميز داخل أعمال كيليطو بين مرجعيتين تنسجمان مع قراءته لنصوص التراث: المرجعية العربية الإسلامية والمرجعية الغربية.

أولا- المرجعية العربية الإسلامية: وتتمثل في الاستعانة بأعلام التراث؛ حيث تحظى آراؤهم لدى كيليطو باهتمام شديد، فلا غرابة في أن تستوقفنا أسماء لأعلام مشهورة من بينهم:

" ابن رشيق" و"ابن خلدون" و"ابن المقفع" و"ابن رشد" و "الأصفهاني" و"الباقلاني" و"الثعالبي" و"الجاحظ" و" عبد القاهر الجرجاني" و" الحريري" و"الحضرمي" و"الزمخشري" و"القاضي الجرجاني" و"قدامة بن جعفر" و"القزويني" و"بديع الزمان الهمذاني" و"ياقوت الحموي". في (الأدب والغرابة). و"ابن بطوطة" و" ابن الرومي" و"ابن الزيات" و"ابن طفيل" و"ابن عربي" و"ابن منظور" و "الثعلبي" و "الرازي" و"السبكي". في(الحكاية والتأويل). و"ابن شرف القيرواني" و"ابن بطلان" و"ابن ناقيا" و"عماد الدين الأصبهاني" و"ابن محرز الوهراني" و"السيوطي"و"ابن أبي أصيبعة" و"ابن الأثير" و"ابن الجوزي" و"ابن الخشاب" و"ابن خلكان" و"ابن خير الإشبيلي" و"ابن شهيد الأندلسي" و"ابن طباطبا" و"ابن الطقطقي" و"ابن العماد" و"ابن القفطي" و"ابن كثير" و"أبو المطهّر الأزدي" و"أبو نواس" و"البيهقي" و"الجوبري" و"الحصْري" و"الشريشي" و"الغزالي" و"القلقشندي" و"المسعودي" و"المقدسي" و"الميداني". في (المقامات، السرد والأنساق الثقافية). و"الأبشيهي" و"البادسي" و"الفيروزآبادي". في (العين والإبرة). و"ابن حزم" و"لسان الدين بن الخطيب" و"ابن النديم" و"العزفي" و"المعتمد بن عباد". في(الأدب والارتياب)[53]. و"الآمدي" و"حازم القرطاجنّي" و"ابن قتيبة" و"محمد بن سلام الجمحي". في (الكتابة والتناسخ[54].

ومن الطبيعي أن هذه الأعلام تحيل على مجالات متعددة : فإلى جانب الأدب هناك التاريخ و الفلسفة وعلم الاجتماع والتفسير والفقه والنقد الأدبي والتصوف واللغة والبلاغة وأدب الرحلات وغيرها من الحقول المحيطة بالنص التراثي.

وقد يستحضر كيليطو بعض الدارسين العرب المحدثين، ومن بينهم مثلا: "أحمد الشرقاوي إقبال" و"مصطفى الشكعة" و" شوقي ضيف" و"إحسان عباس" و"زكي مبارك". في(المقامات، السرد والأنساق الثقافية). و"جمال الدين بن الشيخ" و"محسن مهدي" في (العين والإبرة). و"أمجد الطرابلسي" و"محمد أركون" في (الكتابة والتناسخ).

ثانيا- المرجعية الغربية:

اعتمد كيليطو في دراساته للتراث على ما قدمه أعلام الدراسات الغربية من دراسات نقدية، وعلى رأسهم:

"باختين" و" باشلار" و" ديديرو" و" توماشفسكي" و" ريفاتير" و" فلاديمير بروب" و" غريماس" و" كلود ليفي شتروس" و"غادامر" و" موريس بلانشو" و" ميشيل فوكو" و"ياوس" و"ديريدا" و"ياكبسون" و" غرونباوم" و"لوتمان". في(الأدب والغرابة). و"بلوم" و"بنفنست" و" بارت" و" جيرار جينيت" و" تودوروف". في (الكتابة والتناسخ[55].

وأهم ما يميز منهجه في استجلاب الدراسات الغربية كونه "في الغالب الأعم لا يشهر أدواته ومرجعياته ومناهجه في وجه القارئ، وإذا ما غلبته في البروز رمى بها إلى هوامش مؤلفاته"[56]. وغالبا

مـــا يورد هـــؤلاء النقـــاد إذا كانت تحليلاتهم خادمة للنص الكلاسيكي عنده.

10 -نقد مناهج الدراسة:

إن أبـــرز خصيصة تميـــز قراءات كيليطو للنصوص القديمة هو أنه" ينتقي طرق التحليل التي يراها تخدم النص المدروس، بغض النظر عن انتمائها لهذا المنهج أو ذاك. ولذلك لا تجده يصرح بالمنهج الذي يتبعه في تحليله[57]، ســـواء في مقدمات كتبه أو دراســـاته، بقـــدر ما يبين عن أسلوب في التعامل مع النص؛ ولعل هذا ما يفسر نوع القراءة التي يلزم بها نفســـه في مساءلته للنص القديم"[58].

وقد كان تعامله مع هذه الدراســـات عبر الوسائط الآتية[59]:

أ-تأكيد فكرة أو شرح مفردة[60].

ب-اقتباس مفهوم ما[61].

ج-الرد على صاحب الدراســـة في بعـــض ما ذهـــب إليـــه، وذلك عن طريق المخالفة وإبداء الرأي[62].

ومـــن الباحثيـــن من يذهـــب إلى "القول بانتمـــاء (كيليطو) لكل هذه المدارس النقدية وتبنيه لمفاهيمها الإجرائيـــة بعوالقهـــا المعرفيـــة والفلســـفية، ودفاعـــه عنها وعن نتائج تحليلاتها"[63].

والحق أنه لا يهتم بالدفاع عن هذه المفاهيم قدر اهتمامه بما ستوصله إليه مـــن نتائج مقنعة فـــي تحليله للنصوص التراثية.

11 -التحليـــل المعجمـــي وآفـــاق التأويل:

يكاد يكون لســـان العرب، الجوهرة الثمينة والمنجم الغني الذي أفاد منه كيليطو كثيرا من المعاني والدلالات أســـعفته في الربـــط بين النصوص وتقريب المســـافة بينهـــا. وقد نبه ناقدنا إلى ذلك غير ما مرة، يقول: "إننـــي مديـــن بالكثيـــر لابـــن منظور"[64]. إذ " ينظر إلى لسان العرب كخـــزان لغـــوي، وكخزان معلومات"[65]. ويقول أيضا:

" والتحليل المعجمي بدوره هيأ لنا مفاجآت سارة"[66].

ومـــن أمثلـــة ذلك تأويلـــه للحكاية الآتية:

حكى الأصفهاني في الأغاني أن والد "أبي العِبر" قال: "اجتاز علي(أي أبو العبر) منذ أيام ومعه سُلَّم، فقلت له: ولأي شيء هذا معك؟ فقال: لا أقول لك، فأخجلني وأضحك بي كل من كان عندي"[67].

كيف تنـــاول كيليطو هـــذه الحكاية في إطـــار التحليل المعجمي؟ جواب الناقد على الشكل الآتي:

"(أبـــو العبر) ترفَّـــعَ عن الجواب، والتَّرفُّع قريبٌ من الرِّفعة، والرّفعة قريبـــة من الارتفـــاع، والارتفاع يحتـــاج إلى وســـيلة للارتقاء، إلى سُلَّم، كما في الخبر"[68].

إن إمعان النظر عنـــد التنقل داخل ألفاظ المعجم واســـتحضار ســـياق النـــص يســـمح بوضع اليـــد على تأويـــلات دقيقة كالتي بيـــن أيدينا الآن.

12 -قـــراءة التـــراث بالتراث بين مغزل التحليل ونسيج التأويل:

فـــي معـــرض حديثه عـــن ترابط مقامـــات الحريري، يشـــبه كيليطو المقامات بالبيوت. يقول:

" البيت الذي نسكنه، يتأثر بصورة أو بأخرى، بالجوار ويتصل بالشارع عن طريق فتحات مختلفة"[69].

وفي هذا السياق يضع الناقد نصب عينيـــه إيجاد نوع مـــن "الترادف في مجموعـــة من النصوص"[70]. مثلما يقع على عاتق القارئ التنبه لحركية النـــص التراثي وســـياقه الثقافـــي، فـ"المطلوب من المحلل ليـــس فقط أن يصـــف حركة النص وانتقاله من لون إلـــى لون، وإنما أيضا أن يكشف سر هذه الحركة، أن يصل إلى سر الصنعة التي روعيت أثناء إنشائه، وأن العلامات اللغوية وارتباطاتها الثقافية هي الوســـيلة إلى ذلك"[71].

إن الأمثلـــة التي اشـــتغل بها الناقد في قـــراءة التراث بالتـــراث كثيرة ومتنوعة، نذكر منها تلك المقارنة التـــي عقدها بين أبيات لابن المعتز يتحدّث فيها عن الشـــمس؛ أوردها الجرجاني في أسرار البلاغة، وبين نصين من التراث: الأول مأخوذ من أسرار البلاغة والثاني مقتبس من كليلة ودمنـــة، وفي نهاية المقارنة يتوصل الناقد إلى الآتي: " الشمس هنا حبيســـة الســـحاب كمـــا كانت حبيســـة الليل في الأبيات الســـالفة الذكر"[72].

في (الغائب) يعقـــد كيليطو مقارنة بين أبيـــات لابن المعتـــز و إحدى مقامات الحريري. يقول:

"كيفما كان الحال تستوقفني ثلاثة أبيـــات لابـــن المعتز يـــرد فيها ذم القمر، أبيات لا يمكن إنكار علاقتها بمقامة الحريـــري، وإن كانت هذه العلاقة لا تظهر لأول وهلة"[73].

وعندما تثير كل التأويلات الممكنة شـــكوك الناقد حول سلامة تحليله، يصرح للقارئ بقوله مثلا:

"ولكن علـــيّ أن أوقف من تحليق خيالي لأن شـــكّا أخذ ينتابني بصدد صحة هذا التأويل الأخير"[74].

أما حينما يحظى بغنيمة التأويل فإنه يهيئ القارئ مسبقا لتقبله. من ذلك قوله:

"ينبغـــي أن أتوقّف قليـــلا لأهيئكم لتقبل ما سيحصل(لأن ما ستسمعونه يخرج عن المألوف)[75].

وربما تجدر الإشـــارة بهذا الصدد إلى استعانة الناقد في أثناء قراءته للنص الكلاســـيكي بنصوص أخرى مجاورة شـــعرية ونثريـــة (النادرة والحكاية واللغـــز والمثل والحكمة والخرافـــة...)، حيث "يســـتثمرها أحسن اســـتثمار في تقريب النص الســـردي للمتلقي العربـــي"[76].

وهنـــا نُنَبِّهُ إلى نقطـــة مهمة يركز عليها الناقد في تحليل النص القديم، خاصة الحكاية، التـــي يبدأ تحليله لها من نقطة نهايتها، ويظهر ولعه بإتمـــام الحكايات في توقعه لأغرب النهايات، وتـــدل كثير من العبارات على التزامه هذا النهج[77].

13 -متعـــة القـــراءة بيـــن دعابة الكاتب وتشوق القارئ:

الكتابة الماتعة في ما يقدمه كيليطو مبنية على المبدإ الآتي:

"عندما يطرد الهزل من الباب فإنه يرجع خلسة من النافذة"[78].

إنـــه بهـــذا المبدإ يشـــايع طريقة أســـلافه من الكتاب (والجاحظ على رأســـهم) فيطـــرد عـــن قارئه ملل القراءة ويضمن له دوام متابعة ما يكتب في توق للمزيد.

انطلاقـــا من المبدإ الســـابق، يعيب الناقـــد علـــى كثير من الدارســـين المحدثيـــن كونهـــم"لا يهتمون إلا ببعد واحد: الجِـــدّ، ويهملون البعد الثاني المكون للأدب الكلاســـيكي: الهزل"[79].

ومن المؤشـــرات التـــي نبه عليها فـــي تمييز أســـلوب الكتابـــة عند الجاحظ: "الميـــل إلى هزل لا مثيل لـــه فـــي النصـــوص الكلاســـيكية الأخرى"[80]. وقد بحث كيليطو عن سبب مقنع لتوارد الهزل في كتابات الجاحـــظ فتوصل إلـــى أن"الجاحظ كان كاتبا ســـعيدا، يهوى الضحك، وكان ضحكه صريحـــا وخاليا، إلى حد ما، من كل فكرة مبيتة"[81].

يمكـــن –في هذا المقـــام- أن نورد تحليلا قدمه الناقد بشـــأن نص ورد عند الجاحظ، والنص هو:

"إنّ الرجـــلَ إذا كانَ باغيـــاً أو زائـــراً أو ممَّن يلتمِـــس القرَى ولم ير بالليل نَاراً عـــوى ونبح لتجيبَه الـــكلاب فيهتدي بذلـــك إلى موضع الناس"[82].

يتوقف كيليطو عنـــد نص الجاحظ فيشرع في تحليله بقوله:

"لكي يعود إنسانا، ينبغي أن يتحول كلبا(...) كائن بشري "يتكالب" في ســـواد الليل"[83]. إنه يعتمد على تقنيـــة التحول فيلجأ إلـــى التظاهر بالتكالب عن طريق استبدال صوت الإنســـان بنباح الكلب لأنه السبيل الوحيد للخروج مـــن ورطة التيه.

إن نبـــاح التائه هو "نـــداء يصدر عـــن مقلد ضائـــع يجنـــي ثمرتين بتخليه المؤقت عـــن لغته واتخاذه لغة الكلاب: يهتدي لموضع الناس، ويراوغ الكلاب"[84].

كثيرة هي ومتنوعة تلك النهايات التي يتأولها الناقد لهذا التائه المستنبح: فقد"يهتدي إلى قومـــه"[85]، وقد يفقد لغته عنـــد رجوعه إلى قومه، فيعجز عن الإجابة عن أسئلتهم إلا بالنباح"[86]، وربما لم تكن الكلاب النابحة هي الكلاب المألوفة، كلاب الأهل(...)فلا ينبغي استبعاد وجود كلاب غريبة"[87].

غيـــر أنـــه لا يتوقـــف عنـــد هذه التأويلات فحســـب ولكنـــه يتوصل إلى تأويل لا يخلو من غرابة، وهو أطرفها وأعجبها وأدلّها على بلوغ الناقد ذروة التأويل، إنه " احتمال لا تتوقعونه، ولا يمكن أن يخطر ببال: أن تكون الـــكلاب التي تســـتجيب لنداء الساري كلابا كاذبة، أي أناسا ضالين يستنبحون استرشادا"[88].

قـــد يتفاجأ القـــارئ بهـــذا التأويل الأخير، ولكن عليه أن يعلم أنه أمام ناقـــد يقلب نصوص التـــراث على جميع الوجـــوه، فينطقها بمعان لم تكن في الحســـبان. يتملكنا الانبهار حينمـــا يعلـــق كيليطـــو على بيت الأخطل[89]:

قوم إذا اسْتَنْبَحَ الأضيافُ كلبَهُم
قالوا لأمهم بُولِي على النَّار

بقوله: " لا يذكر الشـــاعر هل نجح الماء المقتّر في إخماد النار. ولكن النـــار لن تكون متوهجة، فمن يقتّر في بوله لا يبذِّرٌ حطبَه"[90].

خاتمة

لقد أفدنا الشيء الكثير من تطوافنا حـــول مؤلفـــات كيليطـــو، مؤلفات ذات قيمـــة جســـدت بقـــوة ذكاء ناقدنـــا وخصوصية تأمله لنصوص التراث، هذه النصوص التي ما تزال تختزن في جعبتها كنوزا مســـتترة، تســـتدعي مهارات قرائية ومناهج حديثة لكشـــف مغاليقها والوصول إلى جواهرها.

الكفاءة التحليلية والعمق المعرفي والذكاء الثاقـــب والتأمل المنهجي هي عـــدة كيليطو في فتح مســـالك جديدة أمام نصـــوص التراث. يقرأ ويحلـــل ويقدم تأويـــلات دقيقة في لمـــه متفرقات النصوص وحشـــده لمرجعيات متنوعة عربية وغربية، تجتمع كلهـــا في كتيّبـــات صغيرة في حجمها متفـــردة في مضامينها ومقاصدها. إنه يسافر بالقارئ في رحلات للكشف عن وقع النص على النص. ولأمر ما صـــدح أبو حيان التوحيدي بحكمته:

"الخواطر تتلاقى وتتواصل كثيراً، والعبارة تتشابه دائماً، ومن عرف خـــواصّ النفْـــس وقـــوى الطبيعة وأســـرار العقل لم يســـتنكر توارد لســـانين على لفـــظ، ولا تســـانح خاطرين على معنى حاضر، وباطنه ظاهر"[91].

الهوامش :

* جامعة القاضي عياض، مراكش/ المغرب

1 - الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2006م، تقديم عبد الكبير الخطيبي، ص: 8. بتصرف.

2 - القراءة العاشقة أو استراتيجية قراءة النص السردي الكلاسيكي : "عبد الفتاح كيليطو" نموذجا،عبد الرحمن عبد الله بوعلي، مقال منشور ضمن: بحوث الندوة الدولية الثانية قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، بحوث علمية محكمة، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، د.ط، 1435هـ 2014م، صص: 327-328. بتصرف.

3 - المقامات، السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.2، 2001م، ص: 208.

4 - ربما يرجع السبب في هذا "الضيم" إلى ما تداوله القدماء عند مقارنتهم بين الشعر والنثر. فـ "النثر يعني التشتت والتبعثر، والنظم يعني الترابط والتماسك". ينظر: الأدب والغرابة، ص: 27.

5 - الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 1988م، ص: 5.

6 - العين والإبرة، دراسة في "ألف ليلة وليلة"، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: مصطفى النحال، مراجعة: محمد برادة، نشر الفنك للترجمة العربية، د.ط، 1996م، ص: 37. وإذا كان النص التراثي-في تصور كيليطو- يسمح بكل الافتراضات فهذا يعني أنه حمّال وجوه عديدة، لكن هل كل هذه الوجوه مقبولة؟ إذا كان الجواب بنعم فقد يفضي بالقارئ إلى إفراط في التأويل وتشعب في الدلالة وتقويل النص ما لا يريد أن يقوله.

7 - الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلَّف في الثقافة العربية، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان-المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1985م، ص: 60.

8 - الأدب والغرابة، ص: 19.

9 - الحكاية والتأويل، ص: 7.

10 - المرجع نفسه، ص: 12. هذا الباطن وصفه كيليطو في موضع آخر بـ: "نشر المطوي وإبراز المخفي". ينظر: المرجع نفسه، ص: 20. وفي سياق الحديث عن ظاهر النص وباطنه، حث عبد القاهر الجرجاني على البحث في ما تخفيه اللفظة الواحدة من معانٍ مستترة. يقول: " ولم أزلْ منذُ خَدمْتُ العِلْمَ أنظرُ فيما قاله العلماءُ في معنى "الفصاحة"، و "البلاغة" و "البيان" و "البراعة"، وفي بيانِ المَغْزى من هذه العباراتِ، وتفسيرِ المرادِ بها، فأَجِدُ بعضَ ذلك كالرَّمز والإيماءِ، والإشارةِ في خفاءٍ، وبعضَه كالتَّنبيه على مكانِ الخبيءِ لِيُطْلَبَ، ومَوْضعِ الدفينِ ليُبحَثَ عنه فيُخْرَج". ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني (471هـ أو 474هـ)، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة، ط3، 1992م، ص: 34.

11 - القراءة العاشقة أو استراتيجية قراءة النص السردي الكلاسيكي : "عبد الفتاح كيليطو" نموذجا،عبد الرحمن عبد الله بوعلي، ص: 331.

12 - الأدب والغرابة، ص: 51.

13 - المرجع نفسه، ص: 52. يمكن أن نصف النص القديم بقول ابن الرومي(273هـ):

.....*** بعيدا على قرب قريبا على بعد

ينظر: ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار، دار الكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ط.3، 2003م، 625/2.

14 - الحكاية والتأويل، ص: 69.

15 - الغائب، دراسة في مقامات الحريري، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.2، 2007م، ظهر الغلاف.

16 - الأدب والغرابة، ص: 12.

17 - الأدب والغرابة، ص: 51. إن النسق-في تعريف كيليطو-مجموعة من العلاقات التي تنسج داخل نص معين، ومن نص لآخر". ينظر: المرجع نفسه، صص: 50-51

18 - الحكاية والتأويل، ص: 21. الهامش (1).

19 - المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص: 182.

20 - الأدب والغرابة، ص: 50.

21 - ليست الغرابة عند كيليطو سوى معبر للألفة. يقول كيليطو: "الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي". ينظر: الأدب والغرابة، ص: 69. ويخلص بعد دراسته لنصوص كتبها عبد القاهر الجرجاني(471 أو 474هـ)، إلى أن" الغرابة عند الجرجاني، ليست إلا الألفة نفسها".ينظر: الحكاية والتأويل، ص: 20. وغير بعيد من هذا التصور قول أدونيس: "الأكثر غرابة هو الأكثر قرابة". ينظر: فضاء لغبار الطلع، أدونيس، كتاب دبي الثقافية (40)، دار الصدى، دبي، ط.1، 2010م، ص: 29.

22 - القراءة العاشقة...،عبد الرحمن عبد الله بوعلي، ص: 324.

23 - يركز كيليطو في أغلب مؤلفاته على حضور المتلقي، وهو غالبا ما يقصد المتلقي الرفيع أو المتلقي من الدرجة الأولى. يقول كيليطو:"لولا المتلقي لما كان هناك سرد ولا تأليف". ينظر: الحكاية والتأويل، ص: 33.

24 - الأدب والغرابة، ص: 51.

25 - الحكاية والتأويل، ص: 7.

26 - المرجع نفسه، ص: 12.

27 - المرجع نفسه، ص: 22. الهامش (1). وتجدر الإشارة إلى أن فكرة العقاب تتردد بكثرة في دراسات كيليطو، يقول مثلا : "اللغة تعاقب من يبترها". ينظر: الكتابة والتناسخ، ص: 111.

28 - الحكاية والتأويل، ص: 21. الهامش (1).

29 - الأدب والغرابة، ص: 40.

30 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

31 - المرجع نفسه، صص: 34-35. في مؤلف آخر ينعت كيليطو "القراءة العالمة" بـ: "القراءة المتفطّنة". ينظر: الكتابة والتناسخ، ص: 109. كما يسميها عبد الرحمن عبد الله بوعلي: القراءة العاشقة، ينظر: القراءة العاشقة...،عبد الرحمن عبد الله بوعلي، ص: 329.

32 - الأدب والغرابة، ص: 35.

33 - المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص: 181.

34 - المرجع نفسه، ص: 182.

35 - الحكاية والتأويل، ص: 7. ويزيد كيليطو هذه الفكرة وضوحا حين يقول: "إن دراسة الصور تقتضي رفع الحواجز الموضوعة بين الأنواع وافتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية كيفما كانت الأنواع، نثرية أو شعرية، رفيعة الشأن أو ساقطة، واقعية أو أسطورية". ينظر: المرجع نفسه، صص: 7-8.

36 - المرجع نفسه، ص: 12.

37 - المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص: 89.

38 - الحكاية والتأويل، ص: 13.

39 - الأدب والغرابة، ص: 65.

40 - الحكاية والتأويل، ص: 59.

41 - المرجع نفسه، ص: 77.

42 - من صيغ الحجاج على سبيل التمثيل نذكر قول كيليطو: " لا شك أن السؤال التالي يخامر ذهن القارئ".و" ورب قائل يقول:...".و" لا شك أن القارئ سيقطّب ويقول:..". ينظر على التوالي: الأدب والغرابة، 22 و45 و74 و 53. ومن صيغ الحجاج كذلك: " سيقول لي:... لهذا المعترض أقول:..". ينظر: الحكاية والتأويل، ص: 13. و" قد يُعترض علينا". و" وقد يُرَدُّ عليَّ أنّ...". ينظرعلى التوالي: الكتابة والتناسخ، 68 و96.

43 - القراءة العاشقة...، ص: 330.

44 - الحكاية والتأويل، ص: 21.

45 - الغائب، ص: 14.

46 - الحكاية والتأويل، ص: 6. نحن إذا بصدد ما يمكن أن نسميه: الجمع الواعي للنصوص.

47 - المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص: 89. وقد سعى كيليطو إلى ايجاد حل"لمشكلة تسمية النصوص وتصنيفها". ينظر: المرجع نفسه، ص: 219. كما نص على ذلك بقوله: "... عناصر مشتتة سأحاول جمعها ولمّها". ينظر: الحكاية والتأويل، ص: 8.

48 - الحكاية والتأويل، ص: 10. ويقول كذلك: "لا بد أن أعرض تفسيري على أكبر عدد ممكن من النصوص الكلاسيكية بهدف التحقيق والمراجعة. لابد أن أقنع نفسي وأقنع الغير بأن هذا التفسير يلائم الثقافة العربية". ينظر: المرجع نفسه، ص: 12.

49 - المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص: 220.

50 - الكتابة والتناسخ، ص: 109.الهامش (12).

51 - ينظر على التوالي: الأدب والغرابة، 91، 99، 74، 107.

52 - ينظر على التوالي: الكتابة والتناسخ، 91، 33، 100.

53 - الأدب والارتياب، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 2007م.

54 - تجدر الإشارة إلى استشهاد كيليطو أيضا بعدد من الآيات القرآنية: ينظر مثلا: العين والإبرة، ص:124. وينظر كذلك: أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 2013م، ص: 86. كما نجد في دراساته أيضا بعض الأحاديث النبوية. ينظر: الحكاية والتأويل، ص: 77.

55 - تتميز المرجعية الغربية أيضا عند كيليطو بحضور دراسات المستشرقين، مثل: "شارل بيلا"

و"ريجيس بلاشـير" في: (الكتابة والتناسخ).
56 - القـراءة العاشـقة...، ص: 338.
57 - يقول على سـبيل التمثيل: " لا ينبغـي أن يُفهم مـن كلامي هذا أني بصدد الدفاع عن الشـكلانية". ينظـر: الأدب والغرابة، ص: 37. إلا أنه يقول في موضع آخر:"حسب استشـهاداته؛ يشـير الكاتب إلى نوعيـة انتمائه". المرجع نفسـه، ص: 87.
58 - القـراءة العاشـقة...، ص: 339.
59 - يمكـن الرجـوع فـي هذه المسألة إلى المرجع السابق، ص: 329.
60 - ينظر مثلا: المقامات، السرد والأنسـاق الثقافيـة، ص: 190. والعين والإبرة، ص: 57.
61 - ينظر مثلا: الغائب، ص: 66.
62 - ينظـر مثلا: الأدب والغرابة، ص: 97. الهامش (67).
63 - القـراءة العاشـقة...، ص: 332.
64 - مـأوى التـراث الظليل، عبد الفتاح كيليطو، حـوار أجراه معه: محمد الدغمومي، مجلة آفاق، العدد 20، 1989م، ص: 113.
65 - المنهجيـة في الأدب والعلوم الإنسـانية، عبـد اللـه العـروي وآخرون، مناقشـة أجراها: سعيد بنسعيد العلوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 1986م، ص: 89.
66 - المقامات، السـرد والأنساق الثقافية، ص: 219.
67 - الأغانـي، أبـو الفـرج الأصفهانـي، تحقيـق: علي مهنا وسمير جابر، ط . دار الفكر بيروت، لبنان، ط.2،د.ت &&&.
68 - الحكاية والتأويل، 49.
69 - المقامات، السـرد والأنساق الثقافية، ص: 194.
70 - الأدب والغرابة، ص: 27.
71 - مأوى التـراث الظليل، ص: 112.
72 - للمزيد مـن التفصيل، يرجع إلـى: الحكايـة والتأويل، صص: 9-10.
73 - الغائب، ص: 8.
74 - الكتابـة والتناسـخ، ص: 102.
75 - المرجع نفسـه، ص: 119. نلفـي أيضا عبارات مشـابهة من قبيـل: " يبدو هذا القـول للوهلة الأولى مفتقدا للدقـة". المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص: 61.
76 - القـراءة العاشـقة...، ص: 333.
77 - من ذلك مثلا: " الحكاية أعلاه غير تامـة". الأدب والغرابة، ص: 38. وقولـه: " هـذه القصة(...) علـى ما يظهر؛ تفتقـر إلى نهاية، إلـى تتمـة أو تكملـة"". الحكاية والتأويـل، ص: 59. وقوله أيضا: " إن لم يكـن للحكاية خاتمة؛ فإن القارئ يلفي نفسـه مدعوا لإكمال نقصها". المرجع نفسه، ص: 93-94.
78 - الأدب والغرابة، ص: 94.
79 - الحكاية والتأويل، ص: 45.
80 - الكتابة والتناسخ، ص: 86.
81 - المرجع نفسـه، ص: 113. إن شـدة تأثـر كيليطـو بالجاحظ دفعته إلى اسـتنباط أفـكار فريدة حول شـخصية هـذا الأخير.يقول كيليطـو: "أميل إلـى الاعتقاد أن عيني الجاحظ جحظتا من شدة تأمله لعجائـب المخلوقـات وتحديقه في الحيـوان(...) وهي عين لا ترمّش كما أتصوّر". المرجع نفسه، ص: 114.
82 - الحيـوان، الجاحـظ، تحقيق عبد السـلام هـارون، دار الجيل، بيروت، لبنـان، د.ط، 1416هـ - 1996م، 379/1.
83 - الكتابة والتناسخ، ص: 115.
84 - المرجـع نفسـه، الصفحـة نفسها.
85 - المرجـع نفسـه، الصفحـة نفسها.
86 المرجع نفسه، ص: 116.
87 -المرجع نفسه، ص: 117.
88 -المرجع نفسه، ص: 118.
89 - ديوان الأخطل، تحقيق مهدي محمـد ناصـر الديـن، دار الكتب العلمية، ط.2، 1994م ص: 166.
90 - الكتابـة والتناسـخ، ص: 119-120.
91 - البصائر والذخائر، أبو حيان التوحيـدي(حوالـي 414هـ)، تحقيـق وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط.1، 1408 هـ - 1988 م، 20/2.

PABLO PICASSO (NUDE ON WHITE BACKGROUND)

حجاجية البلاغة العربية:
مشروع محمد العمري نموذجا

أحمد الرويني*

قادت اجتهادات الغربيين في مجال الحجاج، خلال النصف الثاني من القرن الماضي، الباحثين العرب، إلى إدراج مبحث الحجاج في صلب انشغالاتهم الفكرية، فاختلفت بذلك المواقف حول هذا الدرس الجديد بالنسبة إليهم والضارب في أعماق تراثهم في الآن نفسه، فظهرت مجموعة من الأعمال والأبحاث في مختلف الأمصار العربية على يد ثلة من الباحثين،الذين انقسموا إلى مشارب متنوعة بحسب منطلقاتهم الإبستمولوجية وتوجهاتهم العملية؛فمنهم من سعى إلى تتبع الدرس الحجاجي في الفكر العربي والغربي قديما وحديثا، ومنهم من اهتم بتعريف أشهر النظريات الحجاجية المعاصرة عن طريق الترجمة لأهم مصادرها، في حين حاول غيرهم الكشف عن جذور الحجاج في السياق الثقافي العربي والإسلامي القديم،بينما قام آخرون باستثمار النظريات الغربية في دراسة ومعالجة بعض النصوص الخطابية المستمدة من القرآن الكريم والشعر العربي. وفي هذا الصدد، يمكن الوقوف عند إسهامات بعض الكتاب الذين أناروا درب من تلاهم في الدرس الحجاجي المعاصر، ومن هؤلاء الباحث المغربي الدكتور محمد العمري.

تختلف البلاغة العربية عن مثيلتها الغربية من حيث ظروف النشأة، وخصوصية النظرية؛ فالبلاغة الغربية(الخطابة)،كما عرفها أرسطو: «قوة نكتشف بها نظريا المقنع في كل أمر معطى»[1]، حيث ارتبط ظهورها بالنزاعات القضائية التي ترتبت عن مصادرة أملاك الصقليين حوالي(485 ق.م)لصالح المرتزقة، إذ«نشأت(كلغة واصفة)من المحاكمات حول الملكية. فقد قام طاغيتان من صقلية جليون Gelon وهييرونHieron حوالي سنة 485ق.م،بتهجير السكان ونقلهم وبمصادرة للملكية من أجل إعمار سيراكوزة و تمليك المرتزقة؛ وبعد أن أطاحت بهما انتفاضة ديمقراطية. وأُريدت العودة إلى الوضع السابق،حدثت نزاعات قضائية لا تُحصى، فقد كانت حقوق الملكية غير واضحة تماما؛كانت تلك المحاكمات من نمط جديد:كانت تُعبىء هيئات شعبية كبرى من المحلفين، والتي كان يلزم،لإقناعها، التمتع بـ"الفصاحة"،هذه "الفصاحة"المتضمنة في آن معا للديمقراطية والديماغوجية، وللقضائي والسياسي(ما سمي بعد ذلك بالمشوري)؛سرعان ما أصبحت موضوعا للتدريس، وكان أول أساتذة هذه المادة الجديدة أمباذ قليس الأغرجنتي و كوراكس،تلميذه في سيراكزوزة(و أول من أخذ أجرة مقابل دروسه) وتسياس وانتقل هذا التدريس بالسرعة ذاتها إلى أتيكا(بعد الحروب الميدية)بفضل منازعات التجار الذين كانوا يترافعون في سيراكوزة و آتينا في نفس الوقت:و منذ أواسط القرن الخامس ق.م صارت البلاغة،جزئيا آثينية.[2]

وعند العرب ارتبطت نشأة البلاغة بعوامل متعددة، قسمها د.محمد العمري إلى عوامل أولية وعوامل مساعدة؛ فالعوامل الأولية هي تلك التي أدت إلى ملاحظة الخصوصية الأدبية،سواء كان ذلك من الداخل،أي عن طريق تأمل النص الشعري مباشرة(نقد الشعر واختياره)،أو من الخارج، أي من خلال عملية التأليف العلمي التي استهدفت تقنين اللغة والفكر وتنزيه الدين(القرآن). أما العوامل المساعدة، فهي العوامل التي ساهمت في تعميق البحث في الموضوع أو تطويره، وهي تتعلق أساسا بالتفاعل الثقافي، والخلفية الدينية، وتطور البحث والتأليف في مجالات فكرية مختلفة(النحو والمنطق)[3]،هذا على مستوى النشأة. أما من حيث الخصوصية النظرية، فإذا

كانت البلاغة الغربية قد فرقت بين الخطابة والشعر؛إذ نجد "أرسطو" يفرد الشعر بكتاب، ويفرد الخطابة بكتاب آخر، ويصر على الفرق بينهما من جهة الوظيفة والمقصد، باعتبار أن«الريطورية/الخطابة مرتبطة في الأصل بالإقناع الخطابي في مقابل البويتيقا أو (فن الشعر) التي خصصها أرسطو للمحاكاة الشعرية في المقام الأول»[4]، فإننا نجد البلاغة العربية قد أسست جسورا للتواصل بين الشعر و الخطابة، أي بين التخييل والإقناع، وذلك من خلال جمعها بين مهدين كبيرين أنتجا مسارين كبيرين: مسار البديع يغذيه الشعر، ومسار البيان تغذيه الخطابة[5].

وبعد حالة الضمور والتراجع وقلة الاهتمام بالبعد الحجاجي،من قبل صناع الخطاب و فلاسفته في السياقين العربي والغربي، الذي استمر عقودا طويلة، ستعرف البلاغة الغربية انبعاثا جديدا مع ازدهار الدراسات اللغوية والفلسفية خلال النصف الثاني من القرن العشرين، فبعدما ساد الاعتقاد أن عصر الخطابة انتهى إلى غير رجعة، بعد فترة الأوج مع سيسرون و كانتيليان الرومانيين،جاء العصر الحديث ف«أدرك الغربيون أن ظواهر مهمة من مثل السجال السياسي والخطاب الإعلامي والخطاب الإشهاري تتعلق بطرائق معروفة ومكتسبة من طرف الخطباء و البلغاء منذ قرون»[6].

وتشكل سنة1958مرحلة مفصلية في حياة البلاغة، حيث بدأ كل من "بيرلمان"و"تيتيكاه" مشروعهما في إعادة إحياء الدرس الحجاجي من جديد،من خلال العودة إلى أعمال أرسطو وجعلها منطلقا لهما، فبيرلمان، مثلا، يقول: «إن العمل الشاق الذي خضت فيه مع أولبريخت تيتيكاه هو الذي أوصلنا إلى نتائج غير متوقعة إطلاقا،نتائج كانت بالنسبة إلينا كشفا لأمر كان غائبا عنا، وهو أنه لا يوجد منطق للقيم، وأن ما نبحث عنه كان قد عولج من طرف مبحث موغل في القدم، مهمل حاليا ومستهجن هو البلاغة،أي: الإقناع والاقتناع»[7].

ويعتبر العمل المشترك بين بيرلمان و تيتيكاه "مصنف في الحجاج:البلاغة الجديدة" الذي ظهر عام 1958، وأعيد طبعه مرات عديدة:أعوام 1970و 1976و 1988و 1992 أهم وأشهر المؤلفات إلماما بقضايا الحجاج، وفيه يبين المؤلفان أن«موضوع نظرية الحجاج هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم»[8].كما يؤكدان أن«غاية كل حجاج أن يجعل العقول تذعن لما يطرح عليها أو يزيد في درجة ذلك الإذعان»[9]

وقد دفعت اجتهادات بيرلمان و تيتيكاه وغيرهما من الغربيين في مجال الحجاج،خلال النصف الثاني من القرن الماضي، الباحثين العرب، إلى إدراج مبحث الحجاج في صلب انشغالاتهم الفكرية، فاختلفت بذلك المواقف حول هذا الدرس الجديد بالنسبة إليهم والضارب في أعماق تراثهم في الآن نفسه، فظهرت مجموعة من الأعمال والأبحاث في مختلف الأمصار العربية(خاصة في منطقة المغرب العربي)على يد ثلة من الباحثين،نذكر منهم،على سبيل التمثيل لا الحصر،في المغرب :العلامة طه عبد الرحمن، الدكتور محمد العمري،الباحث حمو النقاري،اللساني الدكتور أبو بكر العزاوي، وفي تونس، نخص بالذكر فريق البحث الأكاديمي بجامعة منوبة (حمادي صمود، فقيد الجامعة التونسية عبد الله صولة،شكري المبخوت،محمد علي القارصي،محمد النويري).و قد انقسم هؤلاء الباحثين فئات متعددة،بحسب منطلقاتهم الإبستمولوجية وتوجهاتهم العملية؛ فمنهم من سعى إلى تتبع الدرس الحجاجي في الفكر العربي والغربي قديما وحديثا،ومنهم من اهتم بتعريف أشهر النظريات الحجاجية المعاصرة عن طريق الترجمة لأهم مصادرها، في حين قام بعضهم باستثمار النظريات الغربية في دراسة ومعالجة بعض النصوص الخطابية المستمدة من القرآن الكريم والشعر العربي دون إغفال ما يزخر به التراث العربي من اجتهادات في مجال الحجاج.وفي هذا الصدد،يمكن الوقوف عند إسهامات الدكتور محمد العمري، الذي يعد بحق من رواد الحجاج في الدرس البلاغي العربي، وهي مكانة اكتسبها من خلال جهوده القيمة في تجديد الدرس البلاغي العربي من جهة، وتكسير أغلال التقليد التي طوقته بها المؤلفات البلاغية المدرسية مع علي الجارم ومصطفى المراغي وأحمد الهاشمي وعبد العزيز عتيق.

لقد حاول العمري قراءة البلاغة العربية،من خلال مشروع علمي مجدد ومستكشف وجريء يمتد لعقود، وفيه يثير مجموعة من الأسئلة التي لها عمق و راهنية،ومن هذه الأسئلة: كيف نعيد قراءة الدرس البلاغي العربي الإسلامي؟وكيف نستثمر التراث الأرسطي والتراث العربي من أجل التأكيد على الطبيعة المزدوجة للبلاغة العربية القديمة:الحجاج والتخييل؟ثم كيف يمكن تفعيل هذه البلاغة لتمد الإنسان العربي المعاصر بالأدوات والأجهزة النظرية والمنهجية الكفيلة بجعله مساهما في صناعة الخطاب العربي المعاصر من جهة، وقادرا على تحليل وتقويم هذا الكم الهائل من الخطابات التي تغزو مجتمعنا من جهة ثانية(الخطاب الإعلامي،الخطاب السياسي،الخطاب الديني..)؟.

يعتبر الدكتور محمد العمري من

البلاغيين المعاصرين الأوائل الذين اهتموا بالبحث في الدرس البلاغي العربي، من خلال مسيرته الطويلة في مجال التدريس والبحث الأكاديمي، توجها بالعديد من الأعمال الهامة، بدءا من البحث في مظاهر الإقناع في الخطابة العربية القديمة من خلال مؤلفه"في بلاغة الخطاب الإقناعي: مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا"، مرورا بترجماته المتعددة لرواد البلاغة الغربية أمثال جان كوهن(بنية اللغة الشعرية) وهنريش بليث(البلاغة والأسلوبية) وأوليفي روبول(مقال بعنوان:هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي؟"، وصولا إلى محاولاته الجادة في إعادة التأريخ للبلاغة العربية القديمة من خلال البحث في أهم روافدها واتجاهاتها وامتداداتها، وذلك في كتابه الهام"البلاغة العربية:أصولها و امتداداتها".

وسم الدكتور "محمد العمري "الحجاج"بأنه"الخطاب الإقناعي" و ذلك في كتابه "بلاغة الخطاب الإقناعي" الذي صدر سنة 1985،و أعيد طبعه سنة 2002، وفيه نبه إلى أن البعد الإقناعي كان حاضرا في التراث البلاغي(مع الجاحظ خاصة)، غير أنه أُهمل مع هيمنة صياغة السكاكي للبلاغة العربية،حين صُنفت مباحثها إلى معان و بيان و بديع. كما لاحظ افتقار الخزانة العربية إلى دراسات حول الخطاب الإقناعي بسبب«انقطاع دارسينا عن القديم، وعدم مسايرتهم للحديث،في دراسة الخطاب الإقناعي، وتراثنا منه يضاهي التراث الشعري أو يأتي بعده»[10].

تتجلى أهمية هذا الكتاب في جمعه بين النظري و التطبيقي؛ إذ يدرس فيه متنا خطابيا(الخطابة في القرن الهجري الأول) مستندا من الناحية النظرية على الأسس الأرسطية لبلاغة الخطاب،لاسيما الحجج والبراهين الخطابية،وعلى بعض عناصر الإقناع في التراث البلاغي العربي ؛ ومنها: المقام، وصور الحجاج (القياس، المثل، الشاهد) ولأسلوب،ثم يضيف إلى ذلك كله اجتهادات الفلاسفة وأعمال الدارسين الغربيين المحدثين(بيرلمان وتيتيكاه).

ويسجل د.محمد العمري أن«المتن الخطابي في هذه الدراسة حَكما،يعصم من الإسقاط،و يبعد عن الإطلاق، في حين كانت النظرية وسيلة طموحه لوصل الخاص بالعام، وإعطاء ما يبدو منعزلا وظيفته ضمن نسق شامل. ولذلك قد تتخلى بعض الأبواب عن الإطار الأرسطي الصارم لتلبس لباسا عربيا صرفا،كما هو الحال في الشاهد والأسلوب.كما قد يؤدي تقسيم العمل حسب عناصر البناء الخطابي الأرسطي إلى تفاوت الفصول، وهذا شيء نحس به ونقدره برغم شكليته، وهو أحد نتائج تطويع النظرية الأرسطية للمتن الخطابي العربي المتميز بشاعريته»[11].

وباستقصائه عناصر بناء الخطبة عند أرسطو،يسجل العمري أنها ثلاثة، هي: مصادر الأدلة والأسلوب ثم ترتيب أجزاء القول، وهو التقسيم الذي أخذ به منظرو البلاغة القديمة بعد أرسطو مع إضافتهم لمكونين غير نصيين: الذاكرة و الإلقاء، «و بذلك صارت مكونات الخطاب الإقناعي عند منظري الخطابة خمسة: الإيجاد=مصادر الأدلة أو مواضعها أو جهاتها،ترتيب أجزاء القول،الأسلوب،التذكر أو الذاكرة، الإلقاء»[12]، ويؤكد أن هذه المكونات لا تنفرد بها الخطابة الغربية عن العربية، ولا القديمة عن الحديثة، «وإنما الاختلاف في العنصر المهيمن فيها من حضارة لأخرى، فربما كانت للمنطق الأولوية عند اليونان، فكان الاهتمام بالحجة(هذا إلى جانب العلاقات الديمقراطية)، في حين نجد الشعر علم العرب الذين لم يكن لهم علم أصح منه، فكانت للأسلوب والعبارة الصدارة،(هذا إلى جانب العلاقات التناحرية في الجاهلية وطوال القرن الأول، وهو العصر الذهبي للخطابة).كما أن اختلاف الموضوعات والمخاطبين يقتضي تقديم وسيلة و تأخير أخرى،فما يُقدم بين يدي القضاة في الخطابة(القضائية)ليس هو ما يستعمل للتأثير على جمهور الناس في الخطابة الاحتفالية»[13].

وإذا كان الدكتور العمري قد طبق في هذا الكتاب التصور البلاغي لبيرلمان وتيتيكاه لعمقه وبساطته وارتباطه مباشرة بأرسطو، واستعمل عبارة "الخطاب الإقناعي" كترجمة للريطورية الأرسطية، فإنه في كتابه "البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول"،الذي صدر سنة2005 و المؤلف من تقديم و ثلاثة فصول وملحق يضم مقالا مترجما للبلاغي الفرنسي "أوليفيي روبول" تحت عنوان: هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي؟، دخل مرحلة بناء النموذج الحديث للبلاغة العربية، وهو يطمح أن يكون هذا الكتاب لبنة من لبنات بلاغة حديثة فعالة تراعي الخصوصية العربية، وسبيلا لبناء نموذج بلاغي حي يتفاعل فيه القديم و الجديد[14]،كما اقترح مقابلا آخر للريطورية الأرسطية هو كلمة "خطابية"، قياسا على كلمة "شعرية" التي بسطت سلطتها في مجال التخييل؛ موضوع الأولى الخطابة بمعناها العام، وموضوع الثانية الشعر بمعناه العام.[15]

ويعود محمد العمري بعد عمر من البحث في المجال البلاغي ببعديه الشعري والخطابي، إلى نقطة البداية ليتساءل:ما البلاغة؟أين توجد البلاغة؟هل هناك بلاغة واحدة أم بلاغات متعددة؟ وإذا كانت هناك بلاغات متعددة،هل هناك مشروعية لقيام بلاغة عامة تنسق هذه البلاغات الخاصة وتتحدث باسمها في نادي العلوم المحيطة بها؟.[16]

وبعد هذه الاستشكالات الواردة في مطلع الكتاب، يعرف المؤلف البلاغة بأنها «علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير أو الإقناع أو هما معا، إيهاما أو تصديقا»[17]. وبتتبع هذا التعريف، يتبين أن البلاغة عنده علم يهتم بالخطاب في كليته؛ في بعديه التخييلي الأدبي والتداول الحجاجي.

لقد أوضح الباحث في المبحث الأول الموسوم ب(تقاطع التخييل والتداول) من الفصل الأول الإطار النظري لتصوره البلاغي من خلال عرضه لوجهتي نظر حديثين متعارضتين: الاتجاه الأول يدعو إلى الفصل بين التخييل/الشعرية والتداول/الخطابية ويمثله بول ريكور في مقاله المركز تحت عنوان "الخطابية، الشعرية، التأويلية"، فبالرغم من إقراره بوجود عناصر التقاء وتقاطع بين الشعرية والخطابية من خلال توجههما معا نحو مستَمع وتقاطعهما في منطقة région المحتمل، فإنه يرفض الربط بينهما بدعوى اختلافهما في الهدف والوظيفة، ف«الشعر يستهدف التطهير في حين تستهدف الخطابة الإقناع،الخطابة حمالة أيديولوجيا والشعر حمال إيطوبيا (الحلم والوهم)»[18]، وبصيغة أخرى، تختص الخطابية بفن الحجاج الهادف لإقناع المُسْتَمَع[19] بكون رأي ما مقدما على منازعه، بينما تختص الشعرية بفن بناء الحُبك intrigues مستهدفة توسيع الخيال الفردي و الجماعي، ولذلك فليس من الممكن،في نظر ريكور، قيام علم عام يستوعب الشعر والخطابة معا. أما الاتجاه الثاني فيؤكد إمكانية الوصل بين الشعرية والخطابية في إطار بلاغة عامة تجمع بين الإمتاع والإقناع. ويمثل هذا الاتجاه بلاغيون محدثون أمثال أوليفي روبول الذي قدم في كتابه "البلاغة" حلا ثالثا،حيث«جوهر البلاغة عنده لا يتحدد في الأسلوب ولا في الحجاج،بل في المنطقةrégion التي يتقاطعان فيها بالتحديد. بعبارة أخرى، ينتمي إلى البلاغة بالنسبة إليه كل خطاب يجمع بين الحجاج والأسلوب،كل خطاب تحضر فيه الوظائف التالية:المتعة والتعليم والإثارة مجتمعة متعاضدة»[20].

والظاهر من خلال مناقشة العمري لهذين الاتجاهين أنه يميل إلى الاتجاه الثاني الذي سعى إلى بلورة بلاغة عامة يمكنها فحص الخطابات الأدبية التخييلية على نحو ما يمكنها وصف الخطابات الحجاجية الإقناعية. وهو طرح دعمه الباحث من خلال المناقشة من جهة وبتقديم وجهة نظر البلاغة العربية من جهة ثانية(خاصة مع أعمال القرطاجني)التي كشفت عن نظرة عامة للمجال البلاغي العربي يتداخل فيها الشعري(التخييل) والخطابي(التداول) على نحو وظيفي، إذ لم تكن المسافة بينهما واسعة، وقد لخص العمري هذا التداخل في كتابه "في بلاغة الخطاب الإقناعي" مبينا «أن الشعر كان يؤدي الكثير من المهام الخطابية سواء في الصلح أو الحملات أو المخاصمات أو المحاكمات وما سوى ذلك من مشاكل الحياة الاجتماعية و السياسية العربية(...) وخوض الخطابة في الموضوعات الشعرية كالتعزية والشكر والوصف وما إلى ذلك من الموضوعات الوجدانية التي يعبر فيها الخطيب عن حالة نفسية أكثرَ من أي شيء آخر، والتي قد يضيق عنها تعريف الخطابة عند أرسطو، وعند غيره.يضاف إلى ما سبق كون كثير من الخطباء شعراء أيضا منهم قطري بن الفجاءة والكميت وآخرون... ومن الخطباء من كانت لهم ثقافة أدبية واسعة قائمة على حفظ جيد الأشعار والأمثال مع حفظ القرآن والحديث،و الحجاج أحسن من يمثل هذه الطائفة»[21].ليسجل في الأخير أن«الخطابة العربية نشأت في محيط شعري،بل وربما جاز القول بأنها أحد الأفلاك المنفصلة عن الشعر المشدودة إليه بجاذبية أسلوبية قوية»[22].

وبالعودة إلى كتابه"البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول" نجد الباحث بعد أن تناول قضية التداخل بين التخييل والتداول نظريا وتاريخيا من خلال الفصل الأول المعنون ب"البلاغة في النظرية والتاريخ"، انتقل في الفصل الثاني الموسوم ب "البلاغات الخاصة"إلى تأكيد هذا التداخل من خلال دراسات تطبيقية،ركز فيها على "بلاغات خاصة"تجسدت في بلاغة السخرية الأدبية؛ محاولا إبراز الأبعاد المعرفية والحجاجية التي جعلت السخرية مبحثا فلسفيا حجاجيا أثيرا، من جهة، والأبعاد التي جعلتها مبحثا أدبيا تعبيريا أو أسلوبيا من جهة ثانية، وفي بلاغة السيرة الذاتية المتأرجحة بين التخييل الروائي والتصديق التاريخي؛أي الواقعة في مركز التقاطع بين قطبي الإمتاع والإقناع، ولذلك ينبغي للمهتم ببلاغة هذا النوع السردي أن يأخذ المكونين معا بعين الاعتبار. وقد كان الباحث في اختياره لهذين الفنين النثريين منسجما مع التصور الذي انطلق منه في تحديد موضوع البلاغة،باعتباره المنطقة التي يتقاطع فيها التخييل والتداول.

ولمزيد من الحفر في منطقة التقاطع تناول العمري في الفصل الثالث الذي وسمه ب"المجاز بين التخييل والتداول"الآلية البلاغية المركزية: المجاز، في تأرجحه بين البعد المعرفي الإقناعي والبعد التخييلي الإبداعي.

أما في كتابه النسقي المهم "البلاغة العربية:أصولها وامتداداتها"فاهتم الباحث بدراسة أهم الكتب البلاغية من خلال تحليل مشاريعها ومنجزاتها، والبحث في أصولها وامتداداتها، ومن هذه الكتب: مجاز القرآن،

البيان والتبيين، تأويل مشكل القرآن، الصناعتين، البديع، إعجاز القرآن، أسرار البلاغة، دلائل الإعجاز، سر الفصاحة، فن الشعر وتلخيصاته، فن الخطابة وتلخيصاته، مفتاح العلوم، منهاج البلغاء، المنزع البديع... ومؤلفات أخرى. كما سعى إلى كتابة تاريخ شامل للبلاغة العربية، مؤكدا أنه أمر ملح،أملته اعتبارات متعددة منها:

- اعتبار عام:واقعي و تاريخي:يتصل بقلة ما أُنجز من الدراسات في هذا المجال سواء كانت استكشافية وصفية أم تفسيرية.
- اعتبار خاص قرائي:أي منهاجي صرف؛ذلك أن تغير المعطيات التي نمتلكها، والإمكانات التي نسخرها، وتغير الأسئلة المطروحة على الأدب، يجعل من اللازم إعادة الكتابة كلما تغيرت شروط القراءة وظروفها.[23]

ولتحقيق هذا المسعى(قراءة تاريخ البلاغة العربية)،اتخذ الباحث من التحليل البنيوي منهجا لتحليل بعض متون البلاغة العربية من أجل الكشف عن أنساقها الداخلية،كما استفاد من نظرية التلقي في توجهها التاريخي عند "هانس روبير ياوس HANS ROBERT YAUS"،حيث تبدو ملامحها واضحة من خلال انطلاق المؤلف من "الأسئلة التاريخية" و"التوقعات" و"المشاريع و المنجزات في أعمال كل من العسكري في كتابه(الصناعتين)و الجرجاني في(الأسرار والدلائل) والسكاكي في (مفتاح العلوم) والقرطاجني في(منهاج البلغاء وسراج الأدباء)".يقول مبرزا فعالية الاتجاه البنيوي و نظرية التلقي في هذه الدارسة/الكتاب:«لا شك أن للمعالجة البنيوية اللسانية، جدوى كبيرة في استخراج الأنساق وتفسير الفعالية، ولذلك حاولنا استثمارها إلى أقصى حد ممكن،غير أننا حاولنا أن نستغل بعض مقترحات جمالية التلقي في بعدها التاريخي»[24].

لقد أسعفت المفاهيم التي جاءت بها البنيوية الباحث في إعادة النظر في موقف الدارسين المحدثين من تعامل الفلاسفة العرب(الفارابي،ابن سينا،ابن رشد)مع التراث الأرسطي،خاصة كتاب"فن الشعر"، فبين أنهم لم يكونوا مشغولين بالتطابق مع أرسطو و محاكاة تصوراته، بقدر ما كان همهم البحث عن الكليات أو القوانين العامة عند كل الأمم أو عند أغلبها؛ أي القوانين التي تتسع لكل الخصوصيات القومية.

وسجل الباحث أن بعض مفاهيم نظرية التلقي قد تجلت بشكل أساسي في دراسة الاختيارات الشعرية في التراث العربي التي مثل لها بمختارات أبي تمام الشعرية المسماة "ديوان الحماسة "، واعتبر أن الاختيار فيها كان عملية قرائية نقدية أعقبتها عملية تأويلية لاستخراج الصور البلاغية؛أي أن القراءة النقدية قام بها القارئ الأول الشاعر أبو تمام،أما القراءة التأويلية فانبرى لها القارئ الثاني(الشارح) أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي(421هـ) من خلال مؤلفه"شرح ديوان الحماسة لأبي تمام"،الذي كشف فيه سر الاختيار الشعري لأبي تمام وأساسه، فكتب بذلك مقدمة نقدية بلاغية بسط فيها الحديث عن عمود الشعر الذي هو أساس البلاغة في الوقت نفسه.

لقد وسع العمري مجال القراءة بالاختيار لتشمل الممارسة النقدية التي كانت من أهم مصادر البلاغة،فتحدث عن قراءة ابن وهب للمشروع الجاحظي في البيان والتبيين، وقراءة السكاكي لكتاب الدلائل للجرجاني، وبين أن«ابن وهب يرى أن الجاحظ لم يقدم شيئا يستحق الاعتبار في باب البيان، وعلى النقيض من استراتيجية قراءة ابن وهب للبيان والتبيين نجد استراتيجية قراءة السكاكي لكتاب الدلائل أكثر إنتاجية».و في هذا الصدد، تحدث عن ثلاثة أنواع من المتلقين أو القراء، هم:

1 - القارئ العادي المستهلك(القارئ الأول).
2 - القارئ المتأمل(أي الناقد).
3 - القارئ المبدع الذي يتفاعل مع العمل الأدبي فيُنتج بدوره،مُعارضا للمقروء بشتى صور المعارضة[26].

ومن جملة القضايا البلاغية والأدبية التي عالجها الباحث في هذا الكتاب بلاغة الإقناع عند الجاحظ في "البيان والتبيين"،إذْ أوضح أن«البيان عند الجاحظ مفهوم إجرائي؛أي أنه العملية الموصلة إلى الفهم والإفهام في حالة اشتغالها،حتى و إن اقتضى الإجراء التعليمي تقديمها منفصلة أو ساكنة أحيانا»[27].

وبعدما أورد العمري جدولا[28] يلخص المقصود من مصطلح البيان كما فهمه من بعض النصوص الواردة في مطلع كتاب"البيان والتبيين" علق عليه قائلا:«ليس الفهم والإفهام بالمعنى التعليمي الهادئ هو ما تعبر عنه هذه النصوص، بل الواقع أنها تتجه اتجاها إقناعيا ممتدا بين قطبي الاستمالة والاضطرار، مع تداخل هذين المستويين خاصة في الوسائل المؤدية إليها»[29].

ويرى العمري أن الجاحظ،في حديثه عن البيان، قد انتقل من العام إلى الخاص، على النحو التالي:البيان ـــ البلاغة ـــ الخطاب الشفوي(الخطابة)، وما يؤكد ذلك ويجليه قوله: «لم يكد الجاحظ ينتهي من تعريف البيان باعتباره فهما وإفهاما بالوسائل اللغوية و غير اللغوية حتى قايض كلمة بيان بكلمة بلاغة.كان يتحدث عن البيان باعتباره موضوعا للكتاب ثم صار يتحدث عن البلاغة باعتبارها الموضوع نفسه، غير أنه من جهة أخرى،لم يعتمد تعريف البيان السابق تعريفا للبلاغة بل صار يورد اقتراحات مختلفة منسوبة إلى الأمم مثل الهنود والفرس وإلى أعلام من الثقافة العربية. وفي خضم هذه الاقتراحات و في ظل هموم تربوية تعليمية(تعليم الخطابة)يظهر المقام باعتباره حكما،و تقدم صحيفة بشر بن المعتمر باعتبارها بديلا للمناهج التعليمية القائمة على إكساب المهارة من خلال حفظ النماذج البيانية الجيدة وتقليدها،و في هذا السياق يقايض المؤلف، مرة أخرى، فيتحدث عن الخطابة كمرادف للبلاغة»[30].

وبعد ذلك يحصر(العمري)البيان في مصطلح "الاعتدال" الذي هو منزلة بين العي والخطل،فـ«العي أي العجز عن التعبير مذموم، والخطل أي المبالغة الموصلة للتكلف ومجافاة الحق مذمومة، والبيان هو المنطقة المحصورة بينهما، المنفصلة عنهما معا»[31].

وبعد بحث واستقصاء جادين،خلص العمري إلى أن البيان عند الجاحظ ارتبط بثلاث وظائف أساسية،هي:

- الوظيفة الإخبارية المعرفية التعليمية(حالة حياد): إظهار الأمر على وجه الإخبار قصد الإفهام.
- الوظيفة التأثيرية(حالة الاختلاف): تقديم الأمر على وجه الاستمالة وخلب القلوب.
- الوظيفة الحجاجية(حالة الخصام): إظهار الأمر على وجه الاحتجاج والاضطرار[32].

وختاما، لقد أسهم د.محمد العمري بشكل جدي في إحياء الدرس البلاغي العربي، فأوضح أن للبلاغة جناحين: الحجاج والإقناع،من جهة،و التخييل والبديع، من جهة ثانية، أفاده في ذلك معرفته الواسعة بخريطة البلاغة القديمة والحديثة طوال أربعة عقود، أصدر فيها العديد من الكتب والدراسات في بلاغة الشعر وبلاغة الخطابة،و قرأ خلالها تاريخ البلاغة العربية قراءة نسقية، إضافة إلى تمرسه بالتحقيق والترجمة والتطبيق على الدرس البلاغي برافديه:الشعري والخطابي.

الهوامش :

* باحث في البلاغة وتحليل الخطاب

1- Aristote. Rhétorique، Nouvelle traduction du grec.tr: Jean Lauxerois .département d'Univers Poche.2007 p 44.
2 - رولان بارت،البلاغة القديمة،ترجمة و تقديم عبد الكبير الشرقاوي،منشورات الفنك،المغرب،د.ت،د.ط، ص 38
3 - محمد العمري،البلاغة العربية:أصولها و امتداداتها،أفريقيا الشرق،الطبعة الثانية،2010 ص 20.
4 - محمد العمري،أسئلة البلاغة في التاريخ و النظرية و القراءة:دراسات و حورات،أفريقيا الشرق،المغرب،ط2013،1، ص 176.
5 - محمد العمري،البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول،أفريقيا الشرق، يناير 2005،ص 29.
6 - حسن المودن،بلاغة الخطاب الاقناعي:نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب،كنوز المعرفة،الأردن،الطبعة الأولى 2014، ص 8.
7 - Ch،perelman،L empire rhétorique، Librairie philosophique،paris،1988،p 9.
8 - Perelman et Tyteca ،traité de l argumentation،،préface de Michel Meyer،5 éme Ed. Editions de l' université de Bruxelles، Belgique، 1992 ،p 5.
9 - Ibid ،p 59 .
10 - محمد العمري،في بلاغة الخطاب الإقناعي:مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية،الخطابة في القرن الأول نموذجا،أفريقيا الشرق،المغرب، لبنان،الطبعة 2002،2، ص 8.
11 - 1 نفسه، ص 9-10.
12 - البلاغة العربية :أصولها و امتداداتها، ص 268-269.
13 - في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص 20-21.
14 - البلاغة الجديدة بين التخييل و التداول: ص 7.
15 - نفسه، ص 13.
16 - نفسه، ص 5.
17 - نفسه، ص 6.
18 - نفسه، ص 18.
19 - المستَمع كلمة استعملها محمد العمري كمقابل لكلمةauditoire و يعني بها"المقام الخطابي بمكوناته الثقافية و الزمانية و المكانية"(البلاغة الجديدة بين التخيل و التداول،ص 14).
20 - نفسه، ص 22.
21 - في بلاغة الخطاب الإقناعي،ص ص 99-100.
22 - نفسه، ص 100.
23 - البلاغة العربية:أصولها و امتداداتها،ص9.
24 - نفسه، ص 11.
25 - البلاغة العربية:أصولها و امتداداتها،ص13.
26 - نفسه، ص 68.
27 - نفسه، ص 191.
28 - جدول يلخص مفهوم البيان من خلال الوقوف على :مؤهلاته و عوائقه ـ صفاته و موضوعه ـ الغرض منه.(ص 199 من كتاب البلاغة العربية:أصولها و امتداداتها).
29 - البلاغة العربية:أصولها و امتداداتها،ص200.
30 - نفسه، ص 201.
31 - نفسه، ص 204.

تداخل الأنساق
نسق الفحولة وتمثيل الأنثى نموذجا

عبد الرزاق هيضراني*

تمثيل الآخر

التمثيل آلية من آليات الهيمنة والإخضاع والضبط، وذلك بتمثيل الآخر وثقافته بهدف السيطرة عليه.. ومن آليات التمثيل الثقافي جذب الآخر، تحقيره وتنميطه للسيطرة على ممكناته بإعادة بنائه ثقافيا.. وهو تبعا لذلك إخضاع أيديولوجي أشكاله متعددة وأهدافه محددة؛ إذ إنه لا يقتصر فقط على القوة والسيطرة بالعنف بل يتم كذلك باللغة والبلاغة. والتمثيل الذي يتأسس على بلاغة الاغتيال يدوم أطول ويترسخ ويتجذر بخطابات وممارسات مجتمعية و تخريجات / مسكوكات ثقافية، والهدف منه احتواء الآخر بإبعاده وتهميشه. ويعد التمثيل مفهوما نقديا جديدا، بحيث إنه؛

" من المفاهيم (التي) لم تحظ بالاهتمام إلا بعد التطورات الأخيرة التي شهدتها كل من النظرية الأدبية والنظرية الثقافية، أي مع صعود النظريات والمناهج الحديثة "ما بعد البنيوية"[1]

وعندما نستحضر التمثيل الثقافي لا بد من أن نتحدث عن مقابله وهو التمثيل المضاد، باعتبار أن الأول قوة سالبة ضاغطة واحتوائية وأن الثاني صراع من أجل التموقع في الزمان والمكان، بالنسبة للذات والعالم. وبذلك فإذا كان التمثيل يتأسس على خبرات وكفايات ثقافية وتواصلية تقوم على العنف المادي والرمزي (بلاغة الاغتيال والإلغاء)، فإن التمثيل المضاد هو الآخر مقاومة رافضة للواقع والصورة الثقافية المهيمنة. بهذا المعنى كان التمثيل؛

" ضرب من العمليات التي تدور حول طريقتنا في النظر إلى أنفسنا وإلى الآخرين، وطريقتنا في عرض أنفسنا وتقديم الآخرين أو عرضهم أو استحضارهم كما تصورتهم الثقافة التي تمارس التمثيل، أما وسائل التمثيل فهي متعددة ولكن أبرزها وأخطرها الكتابة والقول، أي الكتابة عن هذا الآخر بالنيابة عنه، والتكلم باسمه، وهو ما يعني مصادرة تاريخ هذا الآخر وثقافته وحقه الطبيعي في الحديث عن نفسه أو في تمثيل ذاته بذاته.."[2]

تمثيل الآخر إذن وتقمص وجوده إلغاء تام لكيانه، وإنما يتم ذلك بهدف أغراض أيديولوجية لها مسوغاتها المنطقية عند الممثل ونرى أنه عندما يهيمن التمثيل باعتباره ثقافة إلغائية فإنه يشيع ثقافات تقوم على المراوغة والكذب والنفاق والصراع والتعويض..

بهذا المعنى لا يمكننا الحديث عن التمثيل الثقافي دون الحديث عن الآخر، فالتمثيل يتم في علاقة الفرد بالآخر من خلال تمركز الذات وتعاليها على الممكنات خيالا وواقعا فالتمثيل ينزع من الآخر صورته الحقيقية ويعطيه صورة متخيلة لا علاقة لها بالواقع وإنما يجعلها واقعية بتجذيرها على مستوى الإدراك عن طريق البلاغة واليومي؛

"غالبا ما يكون المقصود بالآخر صورته، والصورة بناء في الخيال، فيها تمثل واختراع، ولأنها كذلك فهي تحيل إلى واقع بانيها أكثر مما تحيل إلى واقع الآخر"[3]

بهذا المعنى لن يعود الحكم على الآخر استنادا إلى عامل التمايز كما نقرأ في هذا الرأي؛

" إذا كان " الآخر أو الآخرون" فرد أو جماعة لا يمكن تحديدهم إلا في ضوء مرجع هو "الأنا"، فإذا حددنا هوية الأنا كان الآخر فردا أو جماعة يحكم علاقته بالأنا عامل التمايز وهو تمايز إطاره الهوية أحيانا والإجراء في أحيان أخرى"[4]، وإنما استنادا على عامل التمركز والأفضلية القائمين على الإلغاء والإقصاء النرجسي والنفعي.. وهذا ما نقرأه في الثقافة العربية كما يدرس ذلك نادر كاظم في كتابه "تمثيل الآخر"، إذ إنها ثقافة تقوم على الدمج والإقصاء في الوقت نفسه وذلك لاعتبارات ثقافية وتاريخية وذاتية كذلك، إذ نجد في هذه الثقافة؛

" .. آليتين تشتغلان معا وبصورة متعارضة: الآلية الأولى هي آلية الجذب والدمج والاحتضان، وهي التي توفرت في هذه الثقافة بفضل الإسلام واعتماده على مبادئ عالمية تبشر برسالة توحيدية تهدف إلى هداية الناس أجمعين. أما الآلية الثانية فهي آلية الطرد وهي التي تعبر عن رغبة هذه الثقافة في تحصين هويتها ضد الآخرين."[5]

يقوم التمثيل إذن على آليتين متعارضتين؛ هما آلية الجذب والدمج وآلية الإبعاد، وذلك بهدف الاستحواذ على كل ممكنات الآخر الوجودية، الثقافية والمادية..

نسق الفحولة نسق تمثيل للأنثى

تجذر بعض متون التراث العربي نسق الفحولة بتكريسها لثقافة المركز/ الذكر والهامش/ الأنثى؛ إذ الذكر، كما سنرى، أصل والأنثى فرع عنه، سابق للوجود ومتمركز فيه.. ومقابل ذلك فالمرأة لا يمكن أن تكون في نفس مرتبة الذكر لأنها "خلقت من ضلع أعوج".. ونفترض تبعا لذلك أن الذكر وهو يهيمن، يضمر فحولة ترسخت بخطابات متعددة وممارسات مجتمعية كذلك.

ثمة أقوال كثيرة، إذن، تختزل وظائف المرأة في الجسد وتقيدها في دائرة الضعف، إذ نقرأ في "إحياء علوم الدين" للغزالي قوله؛ "على المرأة أن تكون ولادة جميلة وطاهرة"[6] .. ومعنى ذلك أن المرأة المقبولة اجتماعيا لا بد أن تكون جميلة، وهذا شرط أولي لوجودها... وهذا الرأي وغيره يحول المرأة إلى آلة وأداة ويجردها من كيانها الإنساني؛ إذ إنها بدون تلك المقومات لا معنى لها. وهذا ما استحسنه ابن قتيبة مثلا في المرأة ذات القبول الاجتماعي، إذ لا بد أن تحوز شرط الجمال لأنه فرض عين وشرط للوجود..، ففي كتاب "النساء" لابن قتيبة نجد أن هناك؛

"تركيزا واضحا على جسد المرأة باعتباره موضوع الفتنة والاستيهام، وكأن هذا الملمح في المرأة هو الأصل..(لهذا كان من الواجب في المرأة أن تكون) قليلة التفكير غائبة العقل لأن التفكير يجهد النفس ويذهب بنضارة الروح وطراوة الجسد)[7]. وبهذا المعنى فللمرأة مواصفات يتم ترسيخها ثقافيا ومجتمعيا، وهي موصفات يستثمرها الذكر لكي يتمركز في الخطاب والذاكرة..

وحتى الخطابات التي تحتفي بالمرأة وترى وجودها ضروريا، فإنها خطابات تربط وجود الأنثى الضروري بالشر، فهي شر كلها مع حاجتنا الملحة والضرورية إليها. نقرأ في نهج البلاغة مثلا؛

"روي عن علي بن أبي طالب قوله: " المرأة شر كلها.. وشر ما فيها أنها لا بد منها." وكذا قولا لعمر بن الخطاب: جنبوهن الكتابة"[8].

والكتابة هنا دلالة على الكتابة في البلاط وليست الكتابة المتعارف عليها الان وهي الكتابة التي ذمها الجاحظ إذ لا يتقلدها إلا تابع[9].. ويعني ذلك أن المرأة مرفوضة في الواقع المادي والرمزي وليس لها القدرة على الكتابة أو التموقع في المكان (البلاط)، لأن الكتابة بحاجة لذكر فحل قادر على مواجهة تحديات البلاط..

وفي سياق مفارق أغرق ابن حزم في سوء ظنه بالنساء في طوق الحمامة، وقد عمم سوء ظنه انطلاقا من نماذج عايشها، كما أن صاحب (الروض العاطر)، جعل فضيلة المرأة بين فخذيها واضعا المرأة بين قوسين ومعتبرا إياها مجمع اللذة لأنها جسد في نهاية المطاف، منتهى الرغبات، ومصدر تفجرها.. وهي من خلال كل ذلك تنتسب للرجل ولا وجود لها إلا من خلاله فهو المركز والمحور. فالمرأة لا يكتمل وجودها إلا بالذكر؛

"فهي الشاعرة أم نزار الملائكة، وهي جورج إليوت وجورج صاند، هي كائن بلا اسم وبلا هوية إلا من خلال الرجل وعبره، وهي لم تخلق إلا من أجله"[10]

لهذا نجد تفسيرات مؤسسة على التمثيل الثقافي تعتبر مزية الرجل في قوته ومزية المرأة في ضعفها لأن الطبيعة أرادت لها ذلك. يقول الأفغاني؛

" قوة المرأة في ضعفها، وفضل الرجل في قوته، وأن يكون اتجاه المرأة ضعيفا، وفي مذهبي أن تبادل النوعين بالمزيتين خروج عن حكمة الفطرة، ومغالبة الطبيعة"[11] ولقد تسرب نسق الفحولة إلى التأويل البلاغي في تفسير القران الكريم؛ إذ نجد في باب التغليب (البلاغة)، أن الأنثى دون منزلة الذكر لأنه الأصل وهي فرع عنه. ومن أمثلة ذلك ما جاء في، معجم البلاغة العربية لبدوي طبانة، تفسير قوله تعالى في وصف مريم ابنة عمران ﴿**وكانت من القانتين**﴾ على أن الغرض وصفها بالصلاح لا وصفها في النشأة من أهل الصلاح بل أكثر

من ذلك أنه؛

" لما اشــترك المذكر والمؤنث في صحة الوصف بالقنوت غلب جانبه على جانبها..(ويضيف).. وللتغليب بالتثنيــة مواضع كثيرة منها قولهم " أبوان" للأب وللأم تغليبا للمذكر على المؤنث. ومنها الخافقان وهما المشرق والمغرب"[12]

ولكــي نوضح ما ســقطت فيه تلك التأويــلات مــن مغالطــات رجعنا لبعــض كتب التفســير؛ إذ تبين أن تفســيرات كثيرة تعمل على تحديب الذكر بتمثيل الأنثى وإلغائها، نتيجة لعدم الربط بين اللغة القرآنية ومبدأ الاقتصــاد في اللغة المبني أساســا على الحذف. يقول الألوسي؛

"﴿وكانت مــن القانتين﴾[13]؛ أي من عــداد المواظبين على الطاعة، فمن للتبعيــض، والتذكير للتغليب، والإشعار بأن طاعتها لم تقصر عن طاعة الرجال حتى عدت من جملتهم فهو أبلــغ من قولنــا: وكانت من القانتــات.. ومدحها بذلك لما غالب من أن الفرع تابع لأصله."[14]

أمــا التأويلات التــي تلغي ممكنات التمثيــل الثقافي فقليلة، من ذلك ما نقرأه للنيســابوري الذي يستحضر أهمية الاقتصــاد في اللغة وأهميته الدلاليــة بقوله؛ "جــاء في القران "من القانتين" دون القانتات: لأنه أراد القوم وهو عام"[15]

ولقد ربط اللغويون القدماء التذكير والتأنيث بعلاقة الأصل والفرع؛ إذ يرى ابن جني، أن؛ "تذكير المؤنث واسع جدا لأنه رد إلى الأصل"[16]، بحيث نجد هذه الأصلية والفرعية قد تحولت إلى مجال ثقافي آخر يعمق من وجود الفحــل وتمثيله للأنثى، وهــذا ما يوضحه عبد الله حمودي في كتابه "الشيخ والمريد"؛ بحيث إذا كنا نتحدث عن الشــيخ والمريد ثقافيــا مجتمعيا،عــن علاقة تبعية بين مالك للمعرفــة وتابع له، فإن المــرأة في ثنائية الشــيخ والمريد الصوفية لا وجود لهــا إلا مدمجة في المريد منتســبة إليــه بانتمائها للذكــر، والمفارقة هي أن الوصول إلى الســلطة الروحية، كما يشرح حمــودي للشــيخ تتم عبــر الأنثى ولكنــه عبرها يمارس ممارســاته الإقصائية في الوقت نفســه. يقول عبد الله حمودي؛

"إن إدمــاج مبدأ التوالــد (الرجل والمرأة) يفرضــه الإقصاء الجلي والإجبــاري لأحدهما.. فالســلطة الأســمى، المســلم بهــا (ســلطة الولي) تتجســد في سلسلة الرجال بــدون مشــاركة النســاء. تقصى النســاء رمزيا حيث تجسد الثنائية (الشيخ والمريد) الأنوثة والذكورة معا. لأن الانحــراف الذي تقتضيه هــذه الوضعية، والــذي يظهر في ســيرورة التلقين، هو الثمن الذي يؤديــه المجتمع من أجــل إقصاء المرأة.. من جهــة الإنجاب واجب من أجل الحفاظ على ذات التسلسل الذكوري.. وضمان استمرار سلطة الأب، ومــن جهة أخرى فالكل يعلم أنه لا اســتمرارية بدون رحم. إنها مفارقة كبرى. وتلك المشــكلة هي التي تحل بواسطة الشيخ والمريد. فهذا الثنائي يحفظ بالفعل استمرارية المجتمــع وقيمــه بجمــع الذكورة والأنوثــة فــي أجســاد الرجال.. وثمن ذلك الإقصــاء يتمثل في تلك المفارقة التــي تقضي بالمرور من طريق التأنيــث للوصول إلى موقع السلطة"[17]

إن تلــك التأويــلات والتخريجــات المكرسة لفحولة الذكر على حساب وجود الأنثــى، لها ما يبررها كذلك في التفســيرات التوراتيــة للقران الكريــم؛ إذ نجــد أن الذكــر وهو يســتثمر تلــك المرجعيــات، يقوم بعمليــة إلغــاء مزدوجــة لكيانات متواجدة؛ فهــو يلغي الأنثى ويلغي الــذات الإلهية، لكي يتوحد مع ذاته المنفردة في وجودها، وهو اجتراء علــى منطــق الخلــق والمنظومة اللاهوتية بحيــث؛ إن الذكر الفحل/ المســتبد في أقصى تقديراته للذات الإلهية يرى في نفســه أنه ظل الله في الأرض تسويغا لأفعاله وذاكرته التــي ارتبطــت بها الأنثــى وكان ارتباطها بها لا يلغي تهمة الخديعة والغواية، من ثــم فقوله باعوجاج المرأة وغوايتها؛

" (الــوارد في صحيــح البخاري) حجــة غيــر متماســكة أنطلوجيا تتعارض مــع ما ورد فــي القران الكريــم، غير أنها حجة ترســخت جيــلا بعد جيل (كل ما حدث (وهذا ما استنسخته التفاسير الإسلامية.. لاحقا) كان محض تفســير توراتي لمسألة انبثاق الجسد إلى الوجود، إذ كانــت الإســرائيليات المعتمدة على النــص التوراتي هي المصدر الأكثــر حضورا أثنــاء التعامل مع النص القرآني، وبالتراكم ترسخت هذه المفاهيم في الذهنية الجمعية، وصــار خرقها ضربــا من ضروب المستحيل"[18]

هذه بعض الاقتباســات التي توظف التمثيل الثقافي آلية للقراءة والتمثل والتي جعلت من الذكر مركزا يحتوي ما دونــه ويلغيه في الآن نفســه. وبهذا المعنى قلنا إن الفحولة تمثيل ثقافي يلغي الأنثى ويجعل وجودها تابعا، فائضا ومستهلكا. ولن تكون الأنثى اســتنادا إلى ممكنات التمثيل الثقافــي ونســق الفحولــة إلا آلة للإنجاب أو جســدا للرغبات وليس وجودا له كيانه الوجودي المستقل.

الهوامش :

* كاتب من المغرب

1 - نادر كاظم، تمثيل الآخر، مرجع مذكور، ص 22

2 - المرجع نفسه، ص 21

3 - صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999، ص، 19، يقول نادر كاظم في السياق نفسه؛ "الآخر هو الكائن المختلف عن الذات، وهو مفهوم نسبي ومتحرك؛ ذلك أن الآخر لا يتحدد إلا بالقياس إلى نقطة مركزية هي الذات، وهذه النقطة المركزية ليست ثابتة بصورة مطلقة، فقد يتحدد الآخر بالقياس إلي كفرد، أو إلى جماعة معينة قد تكون داخلية كالنساء بالقياس إلى الأغنياء، أو خارجية بالقياس إلى المجتمع بصورة أعم. وما يعنينا هنا ليس الآخر في الواقع بقدر ما هو صورة الآخر في المتخيل، ومعروف أن صورة الآخر ليست هي الآخر، صورة الآخر بناء متشكل في المتخيل وفي الخطاب، أما الآخر فهو الكائن الذي يتحرك في الواقع. والصورة ليست هي الواقع، غير أن الصراع حولها من رهانات الواقع.." (تمثيل الآخر، ص 22)

4 - مصلح النجار وآخرون، الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية، الأهلية، الأردن، ط1، 2008، ص 51

5 -نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ط 1، ص ص 18

6 - Amina Fekkar ;la femme ; son corps et l'eslam ; Annuair de l'afrique du nord ; 1979 ;p 135

7 - "البلاغة والإيديولوجيا دراسة في أنواع الخطاب النثري عند ابن قتيبة"، مصطفى الغرافي، دار كنوز المعرفة، ط1، 2015، ص 195-193

(التأكيد من عندي)

وفي السياق نفسه نقرأ عن بشار قوله؛ "لم تقل امرأة شعرا قط إلا تبين فيه ضعف. فقيل له والخنساء أيضا؟ قال: تلك كان لها أربع خصى !

8 - هادي العلوي، المستطرف الجديد، منشورات دار المدى، الأعمال الكاملة 11، ط3، 2007، ص 404

9 - السلطة الثقافية والسلطة السياسية) لعلي أومليل، مركز دراسة الوحدة العربية، ط3/ 2011، ص54.

10 - (ثقافة الوهم مرجع مذكور ص 76).

11 - (الخاطرات، الأعمال الكاملة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ص 529

12 - ص 483.(بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط4، 1997، 483 - 482

13 - سورة التحريم، 66 الآية 7إلى 12

14 - الألوسي (1270ه)، روح المعاني في تفسير القران العظيم والسبع المثاني، تحقيق علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية بيروت، 1415ه، ط1، ج14، ص 359-358

15 - النيسابوري الشافعي (468هـ) دار نشر عمادة البحث العلمي- جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط1، ج 22، ص 33.

16 - الخصائص، تحقيق النجار، دار الكتاب، بيروت، 1975، ص415

17 - عبد الله حمودي، الشيخ والمريد النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط5، 2014، ص 191.

18 - معاذ بني عامر، الجسد والوجود، العتبة المقدسة، المركز الثقافي العربي/ مؤمنون بلا حدود، ط1، 2015، ص17.

لمزيد من التفصيل حول مركزية الذكر في التفسيرات القرآنية المتأثرة بالتفسيرات التوراتية المتناقضة أنظر ص -18 -19 -20 44 - 62 من كتاب (الجسد والوجود)، لمعاذ بني عامر

الاستشراق والتنصير... سؤال التاريخ والراهن

قراءة في كتاب "الجزائر ومعركتها مع الثالوث المدمر: التنصير والاستشراق والاستعمار"، للدكتور مختار بن قويدر

محمد بن ساعو*

مهاد القراءة:

كان التاريخ علـى مدى الزمن ولا يزال، مجالا بحثيا يسـتقطب أقلاما تتنوع اهتماماتها وتختلف مناهجها ومدارسـها، ولنا في كتب التاريخ القديم منهـا والحديث نماذج بارزة اختص أصحابها في صنوف معينة من العلوم، لكن التاريخ كان حاضرا فـي إنتاجها. الدكتـور "مختار بن قويدر" أحد الأسماء الأكاديمية في مجال الأدب العربي، أستاذ محاضر بكليـة الآداب واللغـات جامعـة معسكر غرب الجزائر، من الباحثين الذين اختـاروا الخوض في الكتابة التاريخية بعد أن كانت له تجربة في تأليف مجموعة من الكتب:

- السـبنية وأثرهـا فـي التاريخ الإسـلامي، دار الأديب-وهـران (2007).
- التراث العربي الإسـلامي على أيام المماليك والعثمانيين (دراسـة لعصر الموسـوعات)، دار الرشاد –بلعباس (2009).
- فتيان حول الرسـول-صلى الله عليه وسـلم- (عمل مشترك)، دار الرشاد –بلعباس (2010).
- إنجيل برنابا والبشارة بالرسول محمد –صلى الله عليه وسلم-، دار الرشاد –بلعباس (2011).

تقلّـد الباحث "مختـار بن قويدر" العديـد مـن المهـام البيداغوجية والإداريـة على مسـتوى جامعة معسكر، حيث ترأس دائرة الحقوق (2002) وقسـم اللغـة العربيـة وآدابها بين (2003-2006)، كما عُيِّنَ مديرا للدراسات بمعهد الآداب واللغـات وعضوا بالمجلس العلمي للمعهد (2006-2008)، ليشـغل منصب رئيـس المجلـس العلمي لكليـة الآداب واللغات منذ (مارس 2013). وبالموازاة مع هذه المهام فهو مكلف بتأطير طلبة الليسـانس والماسـتر في مقياسـي: "تحليل الخطاب الأدبي" و "الأدب العربي والاستشراق". وأسهم في مناقشة طلبة الدكتوراه داخل وخارج الوطن (جامعـة اليرموك باربـد، الأردن 2007)، فضلا عن مشـاركته في عدة تربصات في مختلف الجامعات العربيـة (مصر: جامعـة القاهرة: كلية دار العلـوم / الأردن: جامعة إربد / سوريا: جامعة دمشق: كلية الآداب واللغات / المملكة المغربية: جامعة وجدة، جامعة محمد الأول، جامعة الدار البيضاء، ...).

أول ما تقع عليه عين القارئ وهو يتصفّح كتـاب "الجزائر ومعركتها مـع الثالـوث المدمـر: التنصير والاستشـراق والاسـتعمار" هول الغـلاف؛ وإن كانـت جل عروض الكتـب لا تلتفت إلى تحليل الدلالات التي تشـير إليها واجهـة الكتاب، إلا أنه وفي اعتقادنـا فإن القراءة البصرية للغلاف جـزء من قراءة المضمون، ورغـم أننا لن نغوص فـي هـذا النوع مـن القـراءات البصرية، إلا أننـا ندرك من نظرة أوليـة أن غلاف الطبعـة المعتمدة من الكتـاب ذو حمولة مشـحونة بالدلالات والمؤشرات. وكتوصيف لواجهته الأمامية فقد جاءت مقسمة إلـى جزئين: الجزء العلوي بخلفية خضـراء عليهـا عنـوان الكتاب باللون الأحمر، والجزء السفلي من الواجهة بالأبيض والأسود، اشتمل صورة لفرسـان الحملات الصليبية فـي وضع هجـوم، وتعلوها صور لبعـض الشـخصيات البـارزة في تاريـخ الجزائر المعاصرة: كالأمير عبد القـادر الجزائـري (1808-1882م)، والحـاج أحمـد بـاي (1786-1851). أمـا الواجهـة الخلفيـة فتضمنـت مقتطفات من مقدمة الكتاب.

وإلـى جانـب تعبيـرات الصورة، أشارت الألوان الموظفة في الغلاف للعلم الوطنـي الجزائري (الأحمر، الأخضـر، الأبيض)، أمـا الأبيض والأسود فهما إشـارة إلى الجذور التاريخية للظواهر المدروسـة في الكتـاب (الاستشـراق، التنصير، الاسـتعمار) وامتداداتها الراهنية. وعليـه فاللون –في هـذا الغلاف- عبّر على جانـب مهم من محتوى الكتـاب، فـكان وظيفيا إلـى أبعد الحدود.

إشكالية الكتاب:

الأسـتاذ "مختـار بـن قويـدر" المسـكون بحب التاريخ، له انهمام كبيـر بإشـكاليات تاريخية عميقة وشـائكة لا يزال الكثير منها محل نقاش، وتحتـاج المزيد من البحث والتقصي. وفـي الكتاب الذي نحن بصدد وضع قراءة لـه: "الجزائر ومعركتها مـع الثالـوث المدمر: التنصير والاستشراق والاستعمار" حاول صاحبـه أن يفسّـر العلاقة القائمة بين الاسـتعمار والتنصير والاستشراق. هذا "الثالوث" الذي سـار جنبا إلى جنب كأحد أشـكال فـرض الهيمنة علـى المجتمعات العربيـة التـي سـجلت خروجـا استثنائيا من دائرة الفاعلية.

وإن كان الاسـتعمار بمفهومـه الكلاسـيكي قد انهار، إلا أن بعض سياسـاته التـي طالمـا رافقته لا تـزال نشـطة، خاصة تلـك التي تتّسـم بطابعهـا الثقافـي والديني كالاستشـراق والتنصيـر، وهـي سياسـات تبقى تلقي بضلالها على واقـع العالـم العربي والإسـلامي عامة وعلـى الجزائر بالخصوص في وقتنا الراهن.

وبذلـك فالمنطلق الإشـكالي لهذا الكتـاب يحاول أن يقـارب العلاقة الوثيقـة التـي تربط بيـن الثلاثي المركّب: "الاستعمار والاستشراق والتنصيـر"، ومـدى إسـهام الاستشـراق والتنصيـر في خدمة الأجنـدة الاسـتعمارية. التي تعتبر في الأصل أحد نتاجات الدراسـات الاستشـراقية والأنثربولوجيـة السـابقة للمد الاسـتعماري الذي زحف على العالم الاسلامي، فكانت بمثابة الإطار النظري على الأقل في بعض جوانبه.

في محتوى الكتاب:

لأن كتـاب "الجزائـر ومعركتهـا مـع الثالـوث المدمِّر" يشـير في عنوانـه الفرعـي إلـى "التنصير والاستشـراق والاسـتعمار"، فقد تركـزت جهـود مؤلفـه "مختار بن قويـدر" حـول مقاربـة هذه المفاهيم من خلال صفحات الكتاب المائـة والأربعة وسـتون (164) وإسقاطها على الجزائر المُسْتعمَرة (1830-1962). وينطلـق مـن إدانتـه للاستشـراق والتنصيـر باعتبارهما أداتين في خدمة الحركة الكولونياليـة، وإحـدى الأوراق الرابحـة فـي سياسـته الراميـة لاجتثاث عناصر الهوية الجزائرية، تمهيدا لجعـل الجزائر ميدانا جديدا للمواطنة الفرنسـية، لكن بمفهوم آخر.

يرسـم الباحث فـي بدايـة كتابه صـورة دراميـة عـن أوضـاع الشـعب الجزائري في ظل الهيمنة الكولونياليـة مدعّما هذا التوصيف بالترسانة القانونية التي أصدرتها السلطات الاستعمارية بغية السيطرة على الأرض والإنسان كائنا وهوية. هذه السياسـة الاسـتعمارية كانت تُسَوَّق من طرف بعض المستشرقين على أنها تحضير وتمدين للمجتمع الجزائري وإحيـاء لعصر الرومان المزدهر، لأنهم رأوا في التوسعات الإسـلامية بالجزائر سبب التقهقر والاضطراب الذي عرفته البلاد في جميع الميادين الحياتية.

عاش الجزائريـون تحديا حضاريا فرضته عليهم السياسـة الفرنسية القائمة فـي بعدها الضارب للهوية على التنصير والفرنسـة والقضاء علـى معالم الشـخصية الجزائرية المغاربية الإسـلامية في الإنسـان الجزائري، ما جعل العلماء العاملين ينتفضـون ضد هـذا الاختراق من خلال تبنيهم لاستراتيجية إصلاحية ترتكز على مبادئ الأمة الجزائرية.

أولا: التنصير: فرنسا اللائكية تنشر المسيحية وتسـير شؤون الإسلام في الجزائر؟

يرفض المؤلف اسـتعمال مصطلح "التبشـير" مفضـلا "التنصير"، للتعبير عن الحركة التي تسـتهدف نشر الديانة المسـيحية، ويعترف أن الدين في أوروبا بوصفه معتقدا روحيا لم يعد من منطلقاتها، لكنها في المقابـل لم تتخل عن عصبيتها الصليبية تجاه الإسلام. ولأن الإسلام بمنظومته العقائدية والفكرية يشكّل عقبة في وجه التوسع الاستعماري فقد عمل الفرنسـيون على محاولة إضعاف تأثيره ونشـر المسـيحية في أوسـاط الشعب الجزائري لأنها بوابـة إفريقيا التي كانت فرنسـا تحمل لها مشروعا ضخما لإدخالها في الدائرة المسيحية.

التنصيـر حسـب المؤلـف كان استراتيجية محسومة في أعلى هرم السلطة الفرنسـية، فالملك "شارل العاشـر" (1757-1836) صرّح فـي خطاب ملكي يـوم 02 مارس 1830 قبل الحملة الفرنسـية ضد الجزائـر قائـلا: "إن العمل الذي سأقوم به ترضية للشرف الفرنسي سـيكون بعون العلي القدير لفائدة المسـيحية كلهـا"[1]. وهـو مـا يفسـر اصطحـاب الجنـرال "دي بورمـون" (1773-1846) قائد الحملة العسكرية لستة عشر (16) قسيسـا. ورغم التوجـه العام نحو التنصير، إلا أن بعض القساوسـة علـى غرار "صموئيـل مارينوس زوميـر" "Zweimer، S. M"

1867 -1952) كانوا يرون بأن إخراج المسلمين من دينهم وتركهم بلا معتقد أولى من تنصيرهم، لأن ذلك يسهّل اقتيادهم والسيطرة عليهم.

استحق "الكاردينال لافيجري" "Le cardinale La vigirie" (1825-1892) لقب زعيم الحركة التنصيرية في الجزائر من خلال تأسيسه لجمعية الآباء البيض سنة 1868، وكانت أهم مراكز نشاطها في الجنوب الجزائري لأن الحركة التنصيرية كانت موجهة نحو الجنوب إلى عمق الساحل الإفريقي فضلا عن منطقة القبائل، وإلى جانب جهود "لافيجري" نسجل النشاط التنصيري الكبير الذي قام به الأب "شارل دي فوكو" (1858-1916).

ودعما لقراءته التاريخية حول الظاهرة بشواهد تثبت تركيز السلطات الاستعمارية بمختلف أجهزتها على تنصير الجزائريين، أورد الكاتب الظروف التي رافقت تحويل مسجد كتشاوة بالعاصمة إلى كاتدرائية، إضافة إلى تكفل الدولة رغم لائكيتها بتعيين أئمة المساجد ورجال الإفتاء وموظفي السلك الديني وإشرافها على عقد مؤتمر قسنطينة سنة 1905 الذي درس أساليب استقطاب المرأة وتحبيبها في المسيحية لما لها من تأثير قوي في المجتمع.

اعتقد الفرنسيون أن الجزائر ستكون مسيحية بعد سنوات قليلة من احتلالها، ويعبّر عن هذا التمني سكرتير الجنرال "بيجو" وبتفاؤل كبير قائلا: "آخر أيام الإسلام قد دنت، وفي خلال عشرين عاما لن يكون للجزائر إله غير المسيح..."[2].

غير أن المشاريع الفرنسية اصطدمت بتعلق الجزائريين بدينهم وارتباطهم بمعتقدهم، إلى جانب الجهود الإصلاحية لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي يرأسها العلامة "عبد الحميد بن باديس" (1889-1940).

ثانيا: الاستشراق[3]: استهداف اللغة والتاريخ والنبش في التراث

الاستشراق والتنصير حسب الكاتب سياستان تتبادلان الأدوار لخدمة الآلة الاستعمارية، فهو يُدين الاستشراق باعتباره نبشا بِنِيَّة سَيِّئَة في التراث الإسلامي من خلال جعله مُتَّهَما، حيث نصّب المستشرقون أنفسهم قضاة أو مدّعين عامين يحاولون إثبات التهمة، لا باحثين عن الحقيقة، لذلك فالاستشراق هو محاولة للنيل من مقومات الجزائريين. وإن كان الاستشراق يستند إلى دوافع دينية وتجارية وسياسية وعلمية، فإن الدافع الاستعماري كان له توجيه كبير للاستشراق الفرنسي خاصة.

جاءت محاربة اللغة العربية كترجمة لروح الفكر الاستشراقي وكخطوة أولى لمحاربة الإسلام، لأن العربية هي اللغة التي كتب بها التراث العربي الإسلامي، وبها صنفّت الكثير من الآداب ونظمت القصائد والأشعار ودوّنت المخطوطات التي تكتنزها الزوايا والبيوتات الكبرى، وفي إطار الحرب المعلنة على اللغة العربية يشير باحثنا إلى منشور 31 جويلية 1913 تحت رقم: 15 H 7 الذي وجّهه المكلف بالشؤون الأهلية بالولاية العامة "ميرانت" "Mirante" إلى الوالي العام "شارل ليطو" "Lutaud" من أجل توقيعه وتوجيهه إلى ولاة الأقاليم الثلاثة (العاصمة، قسنطينة، وهران) يطلب منهم إجراء تحقيق دقيق وعاجل حول مدى انتشار الكتاب العربي بين الجزائريين.

كخطة نوعية لتضييق الخناق على اللغة العربية يذكّر الأستاذ "مختار بن قويدر" بالقانون الذي يجعل اللغة الفرنسية إجبارية في المدارس خلال كل الأطوار التعليمية إلى جانب كونها لغة الدوائر الحكومية، مقابل إهمال اللغة العربية والتنفير منها بإثارة عبارات الاستهزاء والاستهانة بها.

لم تكن اللغة العربية المقوم الوحيد الذي طالته يد الاستعمار، فحتى المساس بالتاريخ كان هدفا لسياسته لأنه "مساس بقدسية الأمة وتمايزها وتزايلها عن الأغيار"[4].

وكان الهدف من ذلك حسب مؤلف الكتاب إفراغ التاريخ من خصائصه الوطنية ومغالطة الجغرافيا، عندما اعتبر الفرنسيون البحر الأبيض المتوسط يشق الأراضي الفرنسية كما يشق السين باريس.

منذ دخول الاستعمار الفرنسي للجزائر، حاول توظيف التاريخ لتبرير وجوده وسياسته المسلّطة، ففي المرحلة الممتدة بين (1880/1962) ظهرت كتابات تاريخية من طرف أساتذة جامعيين وباحثين أكاديميين وجدوا التشجيع من الإدارة الفرنسية[5].

لكن جل هذه الدراسات تميزت بالانتقائية للفترات التاريخية التي تمت معالجتها، كالتاريخ القديم وعلاقة إنسان شمال افريقيا بإنسان نياندرتال وفترة الاحتلال الروماني للجزائر، في محاولة لإبراز السياسة الرومانية فيها على أنها تمدينية[6]، تماما كما حاولت فرنسا إبراز سياستها التدميرية.

فالدراسات التاريخية الفرنسية كانت موجهة لخدمة السياسة الاستعمارية، حيث نسجل في هذه الفترة اهتماما كبيرا للمستشرقين بالتاريخ والتراث الجزائري.

تميزت هذه الكتابات في أغلبها ببعدها عن الموضوعية وخدمتها للأغراض الكولونيالية والأهداف

السياسية، وإلى جانب اقتصارها على المصادر الغربية والتقارير الفرنسية وإغفال المصادر المحلية والعثمانية، فإنها لم تغط كل الفترات التاريخية. ورغم كل هذه المآخذ إلا أن الكتابات الفرنسية – مقارنة بالكثير بالكتابات الجزائرية- تتصف بغزارة مادتها وقربها إلى المنهج الحديث في كتابة التاريخ، وللاعتماد عليها يجب إخضاعها للتمحيص والنقد.

وموازاة مع البحث التاريخي نشط البحث الأركيولوجي، وأُسِّست لذلك عدة جمعيات، غير أن كل هذه الجهود ركّزت على الآثار الرومانية دون الآثار الإسلامية التي تعود للدول التي حكمت أديم المغرب الأوسط خلال العصر الوسيط، كما أشار الكاتب إلى الدراسات الأنثربولوجية والاجتماعية واللسانية التي أعدّها المختصون الفرنسيون وخصوا بها المجتمع الأمازيغي. حيث يؤكد أن أغلب هذه البحوث ذات خلفية كولونيالية بحتة. لكننا في المقابل نشير إلى أن بعض هذه المجهودات كان لها الأثر الإيجابي في المحافظة على جزء من تراثنا وخدمته والإسهام في الدفع بعلم الأنثروبولوجيا لاحقا.

لتقريب حقيقة الاستشراق من القارئ ارتأى الباحث أن يضعه في لب المدونة الاستشراقية من خلال استعراض بعض النصوص النموذجية لمستشرقين معروفين، أمثال: الفرنسي "إميل درمنغم" "E. Dermenghem" صاحب كتاب "حياة محمد"، ومواطنه "لويس ماسينيون" "Massignon L" (1883-1962)، و"آشيل" "Achille" و"ريجس بلاشير" "R. Blachere" (1900-1973).

عرض المؤلف جملة من المواضيع التي خاض فيها المستشرقون، منها ما تعلق بالتفسير ومنها ما ارتبط بالسيرة النبوية والمعجزات، وبالتالي فهي لا ترتبط بالسياق التاريخي لموضوع الكتاب بقدر ما ارتبطت بالتراث العربي الإسلامي، وهنا تنبغي الإشارة إلى بعض الأدوار التي قام بها المستشرقون لخدمة الاستعمار الفرنسي بالجزائر، فعلى سبيل المثال لا الحصر قام المستشرق الكبير "أنطوان إسحاق سيلفستر دي ساسي" (1758-1838) الذي أوفد إلى الجزائر سنة 1835 بتطبيق طريقته لتعليم اللغة العربية وإعداد طاقم من المترجمين العسكريين[7]، كما تولى ترجمة بعض البيانات الموجهة للجزائريين عشية الاحتلال وكان يستشار في مختلف المسائل المتعلقة بالشرق في وزارة الخارجية[8].

إلى جانب المواضيع التي تناولها الباحث الذي خاض غمار موضوع تاريخي شاق ومضن، حاول إثبات الدور التاريخي لليهود في التمكين للاستشراق، حيث اختاروا الانخراط في الحركة الاستشراقية الأوروبية بوصفهم أوروبيين لا يهود، ويفسر الكاتب هذه الاستراتيجية بحرصهم على عدم عزل أنفسهم وبالتالي التقليل من تأثيرهم.

تمكن الأستاذ "مختار بن قويدر" من رصد الكثير من المآخذ على الاستشراق باعتباره أداة استعمارية وُظّفت لتحقيق غايات مشبوهة، غير أنه لا يمكن إنكار الجهود التي بذلها بعض المستشرقين في نفض الغبار عن جواهر من تراثنا المهمل، حيث يعود لبعضهم الفضل في تحقيق مصادر قيّمة والكشف عن الكثير من المواقع الأثرية التي كان من الصعب الوصول إليها دون خبرة هؤلاء. كما أن الدراسات التي مسّت تاريخنا العربي الإسلامي تحفّزنا على وضع تاريخنا على محك النقد دون خوف من الحقائق التاريخية.

ثالثا: الاستدمار: ممارسات لا انسانية في عصر شعارات الأخوة والحرية والمساواة

عاد المؤلف في هذا الفصل إلى عمليات التقتيل والتخريب التي قام بها الفرنسيون في الجزائر العاصمة خلال جويلية 1830، لتتوسع فيما بعد إلى المدن والمناطق المجاورة وتتنوع معها أساليب الترويع والتخويف بغية إخضاع الشعب، مذكّرا ببعض الجرائم الاستعمارية التي بقيت محفورة في تاريخ الجزائر وكلها جرائم تتنافى وتعاليم المسيح عليه السلام.

وفي كل هذه السياسة –حسب الكاتب- تهيئة لأرض الجزائر من أجل استقبال صنوف من ساكنة أوروبا وتوطينهم في أخصب الأراضي ومنحهم القروض والامتيازات لخلق طبقة أوروبية جديدة، ذلك أن الاستعمار الفرنسي في الجزائر كان استيطانيا منذ بدايته. وازدادت حدّة التوافد الاستيطاني بعد حرب 1870 الفرنسية البروسية حيث قامت فرنسا بترحيل أعداد كبيرة من سكان الألزاس واللورين إلى الجزائر[9]، وتحفيزا لقدومهم إلى هذه الوجهة يدعوهم الكاردينال لافيجري قائلا: "أيها المسيحيون، سكان الألزاس واللورين، التائهون في هذه اللحظة بشوارع فرنسا، سويسرا وبلجيكا، أفرغوا منازلكم المحروقة، حقولكم المتلفة، فإن الجزائر، فرنسا الإفريقية، تفتح لكم أبوابها"[10].

وإلى جانب الاستيطان شكّلت التجارب النووية في الصحراء الجزائرية أحد أهم المواضيع التي استقطبت اهتمام

مؤلف الكتاب، لأنهـا في نظره من "مخازي فرنسا المتمدنة"، فعمليات التجريـب التي تمت فـي صحراء الجزائـر -(مثل: عمليـة اليربوع الأزرق "Gerboise blue"، اليربوع الأبيـض "Gerboise blanche"، واليربـوع الأحمـر "Gerboise rouge")- كانت لهـا آثـار وخيمـة على الإنسـان والبيئة.

ضمن توصيفه لمآسـي الإنسـان والبيئـة جـرّاء الممارسـات الاسـتعمارية وانطلاقـا من ميوله للشـعر وتخصصه في الأدب اختار الباحـث "مختار بن قويـدر" أن يعرض في كتابـه نماذجا مما كتبه شـعراء الجزائر عن هذه التجارب كالشـاعر "صالح خباشـة" (بابا بكيـر) (و1930)، و "صالـح خرفـي" (1932-1999)، وصاحب "إلياذة الجزائر" "مفدي زكريـا" (1913-1977) الـذي كتب قصيدة (وليـد القنبلة الذرية) المفعمة بالحسرة والتوجع والأسى وهـو يصف تضرر طفـل من هذا التفجيـر، ولأنهـا تعبـر بدقّة عن انعكاسـات التجارب النووية على الأطفال وفي قالب فني بديع، نورد بعضا مما جاء فيها:[11]

ما دهاه..؟ ويلُ أمه ما دهاه؟؟
ويلتاه، من جيله ويلتـاهُ؟؟
ما له في الحياة، يولد أعمى؟
لم ترَ الكونَ، باسمًا مقلتاه؟
ما له مقعدًا، يدحرجُ رجليـ
ـهِ؟.. وما ذا جنى، فشُلّت يداه؟
ما له، لم تزل تهدهده الأ...
مُ، ولم تستمع لها، أذناه؟
ما له أخرسًا، تناجيه في المهـ
د، ولم تبتسم لها، شفتاه؟
ولماذا لم يبك، بين ذراعيـ
ها دلالاً، ... ولم يقل: أماه؟
ألهذا الوجود، جاء وحيداً؟
أم له في زمانه أشباه؟

ينتقـل الكاتـب من تحليـل وضع "الهجوم الفرنسـي" على الجزائر أرضا وشعبا، إلى موضوع "الدفاع الجزائـري" أو المقاومة، فيطرح سـؤالا جوهريا: ما نصيب جمعية العلماء المسـلمين الجزائريين من الاسـتقلال؟، ليحـاول مـن خلاله إبـراز البعد التحرري الاسـتقلالي فـي التيار الإصلاحي الـذي مثّلته الجمعيـة بمرحلتيهـا: المرحلـة الباديسـية (1931 - 1940) ثم المرحلـة الابراهيميـة (1940-1956)، لأن هدف جمعية العلماء المسـلمين الجزائرييـن جامع لكل الأهـداف الإصلاحيـة والتربوية والوعظية والسياسـية الرامية إلى تحقيق الاسـتقلال. ومبـدأ جمعية العلمـاء هـو العلـم وغايتها هو تحرير الشعب الجزائري الذي يمرّ بمرحلتين –حسـب الابراهيمي-: "تحريـر العقول والأرواح وتحرير الأبـدان والأوطـان، والأول أصل للثاني"[12].

المطّلع علـى الكتابات التي تناولت دور جمعيـة العلمـاء المسـلمين الجزائرييـن فـي تهيئـة أرضية الثـورة التحريرية من خلال عملها الاصلاحي الذي شمل شتى الميادين ومساهمتها في الثورة عند اندلاعها يدرك الحضور الفعّال لهذا الفصيل في المسيرة التحررية للجزائر الذي يندرج نضاله ضمن الوطنية الثقافية ((Nationalisme culturel ذات البعد السياسي[13] حسب تعبير الدكتور مولود عويمر.

في نهاية الفصـل الثالث من كتابه "الجزائـر ومعركتها مـع الثالوث المدمر"، أورد المؤلف ما اصطلح على تسـميتها "الصيحات الخمس التي أطلقها الغربيـون تجاه العالم الإسـلامي"، وهي مواقـف تبنتها شـخصيات غربية بهدف إخضاع العالم الإسـلامي بأقل المجهودات وأبسط الوسائل من خلال بحث نقاط قوته ومحاولة استهدافها.

كخاتمـة للكتـاب حـاول الباحث "مختار بن قويدر" أن يفسّر ارتباط الاستشـراق والتنصيـر بالأهداف الاسـتعمارية، فالاستشراق وظّف معطياتـه فـي رسـم السياسـات الطّامسـة للهويـة الجزائريـة، وهو ما سـعى لتنفيـذه في الجانب الديني أسـاطين التنصير. لكن كل السياسـات الاسـتعمارية فشـلت نتيجة المقاومات الشـعبية التي لم تكد تهدأ طوال التواجد الفرنسي في الجزائـر إلى جانب نشـاط الحركة الوطنية ورجـال الإصلاح، لتختتم هذه المسـيرة النضالية والبطولية بثورة تحريرية انتهت آخر فصولها باستقلال الجزائر.

أهمية الكتاب:

رغم أن الأستاذ "مختار بن قويدر" باحث في مجال الأدب والنقد، إلا أنه اكتسب شجاعة علمية تنم عن حبّه وميوله للتاريـخ ليطرق موضوعا تاريخيا بامتياز، ويعمل على مقاربة مفاهيم شائكة في قاموس السياسة الاستعمارية. ونحن نقرأ كتابه القيّم نُدرك بأنه مخطـوط بأنامل لغوي، لكن بعقل باحث في التاريخ يحاول الالتـزام بالمنهج العلمي في كتابته لتاريخ وطنـه ودفاعه عن الأفكار التي يؤمن بها.

عندما تسـتمع للدكتور "مختار بن قويدر" وهو ينقلك من عوالم الأدب الفسـيح والشعر الفصيح إلى خبايا التاريـخ، تعلم حينها سـرّ ولوجه الكتابة التاريخيـة بما تفرضه هذه العملية من صبر وجهد ومسؤولية، لأن كتابة التاريخ هي كتابة الحقيقة. ومن يكتب التاريخ ليس متماهيا في الماضوية بقدر ما هو إنسان تقدمي على حـد تعبير "إرنسـت رينان" (1823-1892) عندمـا يقـول: "إن رجال التقدّم بأتم معنى الكلمة، هم أولئـك الذين يُجِلُّـون الماضي كثيرا"[14].

ولأن "نسيان الماضي هو خسران للمسـتقبل" كما كُتِبَ على جدارية متحـف الميـز العنصـري فـي جوهانسبورغ، أبى الباحث "مختار بن قويدر" إلا أن يسـهم في كتابة تاريـخ بلده وتدوين معاناة شـعبه وتخليـد نضاله من أجل نيل حريته واستقلاله، ليس بكاءً على الماضي ونكباتـه ولا تسـاميا إلـى فضاء التعاظم، إنما للنظر إلى المسـتقبل انطلاقا من تجربة تاريخية مدروسة الظروف والأسباب والنتائج.

ما يُحسـب للكاتب اعتمـاده مكتبة بحث ثرية دعم مـن خلالها رؤيته وتحليله لمختلف الأحداث التاريخية والمواضيع التي تناولها، فتنوعت المصادر والمراجـع المعتمدة بين الكتـب التاريخية والأدبيـة باللغة العربيـة، إضافـة إلـى المجلات والدواويـن، ومراجع أخرى باللغة الفرنسية والإنجليزية.

وهو ما انعكس على نص وهوامش الكتاب، التي جـاءت ثرية بتعريف الشـخصيات والمصطلحـات المذكورة في المتن، وبعض الأبيات الشعرية، فضلا عن التوثيق الدقيق والإحالات، وبذلك فقد حاول الكاتب الالتـزام بتقنيات البحث العلمي، ما جعل كتابـه مرجعا أكاديميا يُعتدّ به في الدراسات التاريخية التي تتناول التنصير والاستشـراق في الجزائر بين 1830 و1962.

كتاب الدكتور "مختار بن قويدر": "الجزائـر ومعركتها مـع الثالوث المدمِّـر: التنصير والاستشـراق والاستعمار" كتاب يستحق القراءة لما اشـتمل عليه مـن عمق فكري وتحليل تاريخي لسياسات ارتبطت بالتواجد الاستعماري في الجزائر. وبذلك فهو يندرج ضمن المقاربات التاريخية التي تحاول رسم صورة عـن حقيقـة ممارسـات الاحتلال الفرنسي من مختلف الزوايا. وهو في الآن ذاته منطلق لدراسة راهن الاستشـراق والتنصير فـي العالم العربي والاسـلامي الـذي تتقذافه الأمواج في ظل تشـتت سياسـي وتناحـر طائفي وانحطـاط ثقافي وتطرف ديني...

الهوامش :

* جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2 - الجزائر.

1) مختار بن قويدر: الجزائر ومعركتها مع الثالوث المدمر: التنصير والاستشراق والاستعمار، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2013م، ص13.

2) مختار بن قويدر: المصدر نفسه، ص23.

3) الاستشراق لغة مشتقة من جهة شروق الشمس، وشرّق: أخذ في ناحية الشرق، والسين في كلمة الاستشراق تفيد طلب دراسة ما في الشرق. أما اصطلاحا فهو علم يدرس لغات شعوب الشرق وتراثهم وحضاراتهم ومجتمعاتهم وماضيهم وحاضرهم؛ فالدراسات التي تعني بالعالم الشرقي تسمى الاستشراق والذين يقومون بهذه الدراسات من مؤرخين وكتّاب ... يطلق عليهم: "المستشرقون"؛ فـاروق عمر فـوزي: التاريخ والاستشراق الاسلامي (القرون الإسلامية الأولى)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998، ص30.

4) مختار بن قويدر: المصدر السابق، ص75.

5) من أشهر هؤلاء الأساتذة: ستيفان غزال (S. Gzell)، غوتي (Gauthier)، مرسي (E. Mercier)، إميري (M. Emerit)، لوتورنو (Le Tourneau)، وجوليان (Ch. A. Julien)؛ أنظر: ناصر الدين سعيدوني: ورقات جزائرية دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر في العهد العثماني، دار البصائر، الجزائر، ط02، 2009م، ص17.

6) عميراوي أحميده: من تاريخ الجزائر الحديث، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط02، 1425هـ/2004م، ص11.

7) يوهان فوك: تاريخ حركة الاستشراق (الدراسات العربية والإسلامية في أوروبـا حتى بداية القرن العشرين)، ترجمة: عمر لطفي العالم، دار المدار الإسلامي، بنغازي، ليبيا، 2001، ص152.

8) محمود حمدي زقزوق: الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، دار المعارف، القاهرة، 1997، ص49.

9) يحي بوعزيز: سياسة التسلط الاستعماري والحركة الوطنية الجزائرية من 1830 إلى 1954، دار البصائر، الجزائر، 2009، ص39.

10) مختار بن قويدر: المصدر السابق، ص116.

11) مفدي زكريا: اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط02، 1991، ص162-161؛ مختار بين قويدر: المرجع السابق، ص130-129.

12) نقلا عن: محمد بن ساعو: جمعية العلماء المسلمين الجزائريين والثـورة التحريرية 1962-1954، دار الأمـة، الجزائر، 2015، ص76.

13) مولود عويمر: عبد الحميد بن باديس مسار وأفكار، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص78.

14) نقلا عن: الهادي التيمومي: المدارس التاريخية الحديثة، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط01، 2013، ص 13.

الدكتورة / نورا مرعي:

(فالوجع حين يولد في رحم الشّعر لا يمكن قتله)

(نكتب لنغيّر.. كي لا تخذلنا الحقيقة المرّة)

حوار: حنان علي كابو

لا تـرى الشـاعرة والروائية نـورا مرعي أن هناك فصلا بين الشّـاعرة الرّوائيـة، ففي كلتا الحالتين تقف موقف المدافعة عن المرأة،فمعظم قصائدها حملت وجع المرأة ومعاناتها مع الرّجل الشّرقي..،في حين تؤكد أن الرّواية سمحت لها أن تعبّـر أكثر، فالقصيدة تنتهي بسـرعة، لكن الرّواية لـم تنتهِ إلّا بعدمـا عرضت الموضوع بجوانبه كلّها.

صدر لها : شـظايا من الذّاكـرة، نفحات أنثى، وشيء من هذا الوجع. "شعر "

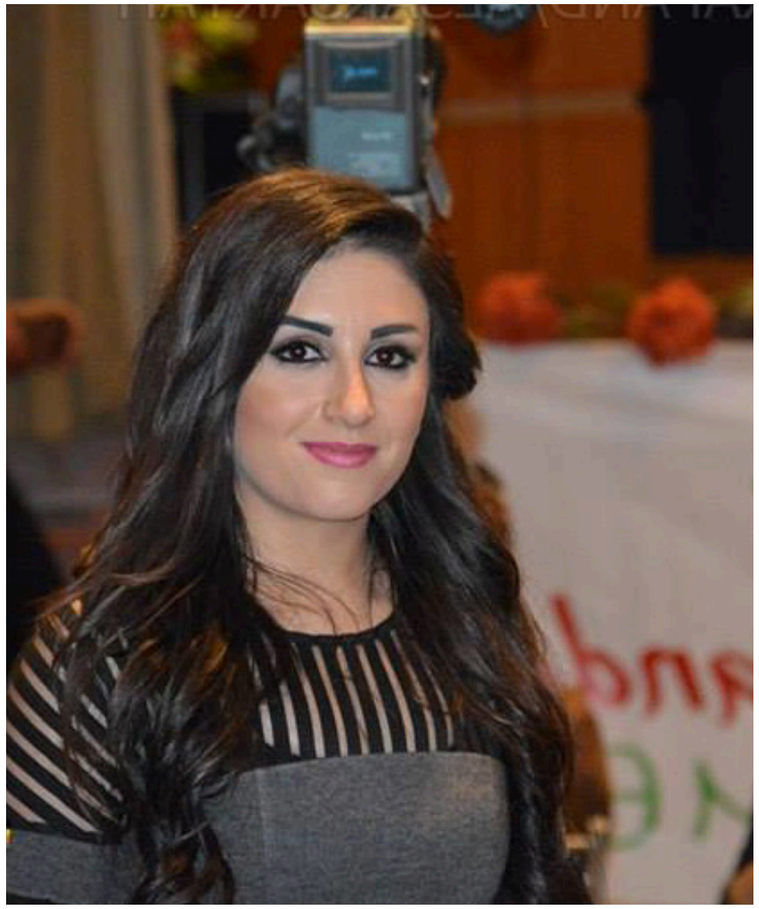
وفـي مجـال الروايـة :" هذا هو قـدري"،" ستحبينني يومًا"

في هذا الحوار حاولت "رؤى "تسـليط الضوء عن الشاعرة والروائية والاستاذة الجامعية ..

• تجلّت رغبتـك في تحقيق حلمك لنيل تخصّص دقيـق بمجال الأدب العربي، لا سـيّما الرّمز في الشّعر العربي الحديث، سهّل عليّك الدّخول إلى عالم الشّعر والتّعمق في ثناياه، كيف وجـدت رحلة الشّـعر وأنت تتمرسينه هوايةً ودراسةً؟

منـذ الطّفولـة والشّـعر يعصـف في كياني وينسـج مـن مفرداتي قميـص الحياة، ويعانـق لغتي كي ينزف قرنفـلات أرجوانيـة تلوّن الحياة بأحـبّ الألوان إلـى قلبي، وكنت أكتبـه بحبرٍ طفولـيٍّ بعيدًا عن تقنيات الشّـعر، بحبر العاطفة الجيّاشـة المعلّقة بالغمام، السّابحة مع الأحلام الطّفوليّة النّديّة، وما إن بـدأت بالتّخصّص في اللّغة العربية وآدابهـا، واخترتُ طريـق الأدب عالمًا كبيرًا أدخل كهوفه، وأصارع الزّمـان كي أحقّق حلمـي في هذا التّخصّص، صار مداد شعري يجنح نحـو الخيـال والرّمـز والإيحاء، وصرتُ أكتـب بنفحات أخرى أكثر عمقًا، وأثريـت معجمي وقصائدي بقصص وأساطير ورموز استقيتها من قراءاتي المتنوّعـة والكثيرة، ما دفعنـي إلى أن أطـوّر كتاباتي أكثـر فأكثـر، وكنت كلّمـا دخلت عالم القراءة والتّخصّص توسّـعت مداركي، واشـتعلت بلاغتي بصورٍ شعريّة فريدة في نوعها، والقارئ لدواويني الشّـعريّة يـرى الفرق بين الدّيـوان الأول والأخير، وبين كتاباتي الأوليـة والأخيرة، فلم يعد حرفي طفوليًا كما قلت لكِ بداءة، بل صار مختلفًا بمفرداته ولغته وثرائه اللّغـوي... لذا، لا أعدّ تخصّصي قد سـهّل عليّ دخول عالم الشّعر، بل أفادنـي بالتّعمّق والإيحاء والابتعاد عن المباشـرة، فلم تعد لغتي تشبه لغة الآخرين، وصـار لي تجربتي الأدبيـة الخاصّة الّتي لا تُخفى على أحدٍ...

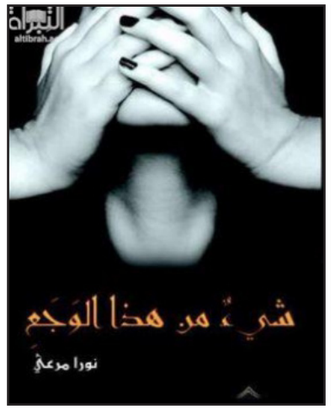
• لك شأن ابداعي في مجال الرّواية، من خلاله تمكّنت مـن الكتابة عن تلك الخلجات الدّاخلية والانكسارات المتكررة الّتي تجلّـت منذ الرّواية الأولـى "هذا هو قـدري"، والّتي كان موضوعهـا مختلفًا عن رواية " سـتحبينني يومًـا" الّتي ولجت فيهـا عالـم الحـبّ الافتراضـي والإلكتروني، لمعالجة موضوع كَثُرَ الحديـث عنه في الآونـة الأخيرة. كيف تفصلين بين نورا الشّـاعرة والرّوائيـة؟ وكيـف هـي طقوس الكتابة في كلتا الحالتَيْن؟ وهل حدث بينهمـا أيّ تداخـلٍ؟ وكيف يمكن للرّوائـي معالجة ظاهـرة ما عبر تسليط الضّوء عليها؟



لا تختلـف تجربتـي الرّوائية عن تجربتـي الشّـعرية، فالتّجربتـان مكملتـان لبعضهما بعضًا، فالقارئ لروايتَـي "هـذا هـو قـدري"، و"سـتحبّينني يومًا" يرى أنّ اللّغة الأدبيّة طافحة وقريبة من الشّـعر، فالعاطفـة الجيّاشـة جعلتني أكتب بقلم نـورا الشّـاعرة لا الرّوائية، ولكنّني سـعيدة بأن يكون لي ميزة مختلفة عن غيري مـن الرّوائيات من خلال لغتي الشّعرية لا السّردية، ومن خلال إدخـال ميزات إلى عالم الرّواية جعلتنـي فريدة في كتاباتي عن الآخرين، وقد تمكّنت بهذه اللّغة من التّعبير عن تلك الانكسارات الّتي تعانيها المرأة في المجتمع الشّرقي _ لا سـيما في روايتـي الأولى_ وعن العذابات الّتي تتصارع معها، وعن ذلك المجتمـع القاهر للمرأة الّتي تريد أن تتـرك بصمة مغايرة فـي حياتها إلّا أنّها تواجه بالعادات والتّقاليـد الّتي تهدّها حينًا وتمنعها حينًا آخر من إكمال مسيرها، وكأنّ لعنةً قـد أصابتها منذ ولادتها، فقط لأنّهـا فتاة، ومـا عليهـا في هذا المجتمع إلّا وأد أحلامها كما اعتدنا أن نسـمع في العصـور الجاهلية عن وأد الفتيات، فكان لا بدّ من أن تحمل سـيف المواجهة لكي تحقّق أحلامهـا في محيـط يحمل خرافية العادات و "فزلـكات التّقاليد" الّتي تخطف أحلامنا وتلقي بها في سـلّة الضّيـاع.. وأعتقـد أنّ كلّ روائيٍّ، وكلّ شـاعر، وكلّ كاتـبٍ يمكنـه أن يسـلّط الضّوء علـى ظاهرةٍ ما إن أراد ذلـك من خـلال قلمه الّذي يمتلك القـدرة الوحيدة على إخراج مكنونات الـذّات إلى الحياة، وعلى التّعبير عن أزمةٍ تضرب مجتمعاتنا، والتّكلم عليها بكلّ جرأةٍ وصراحةٍ. كمـا أعدّ الحيـاة بتجاربها الكثيرة وقصصها الّتي لا تنتهي هي الحافز الوحيد الّتي تدفعنـا إلى أن نكتب، ونعبّر، ونطلـق صرخاتنا ووجعنا أمام المجتمع والنّاس، فالوجع حين يولد في رحم الشّـعر لا يمكن قتله، بل علينا عيـش مخاضه الطّبيعي، قبـل أن تتمّ عملية الولادة الطّبيعية أو القيصريـة وفق المعانـاة الّتي تطاردنـا والغيمة السّـوداء الّتي تحيط بنا، ولكنها في جميع الأحوال سـتكون ولادة كتابٍ حمَل شيئًا من الوجـع الذّاتيّ، وشـيئًا من وجع الآخرين، لتبرز قضية أو ظاهرة أو حالة ما إلـى الحياة، وحينها يكتب للصّمت الرّحيل وتكون التّجربة قد خرجـت إلى الحيـاة لتغيّر الكون، فنتخلّص من حبيبات الملح الحارقة حين يكون دمّل الألم كبيرًا...

انطلاقًـا من هنـا، لا أرى أنّ هناك فصلًا ما بين نورا الشّـاعرة ونورا الرّوائية، لأنني في الشّخصيتَيْن لم أتبـدّل لا فكرًا ولا لغـة ولا تعبيرًا، فأنا في شعري أقف موقف المدافعة عن المـرأة، الرّافضة لقهر الرّجل لها، المعترضة على ما يقوم به كما تلاحظين في ديواني الأول " شظايا من الذّاكرة" من خـلال العديد من القصائد الواردة فيـه، مثل: "إلى رجلٍ شرقيٍّ والسّـلام"، أتأنّق في وجعـي" الخ.... فمعظـم قصائدي حملت وجع المـرأة ومعاناتها مع الرّجل الشّـرقي.. وقـد تجلّى هذا الموقف أيضًا في روايتي الأولى " هذا هو قدري"، إذ تابعت الموضوع نفسه بلغةٍ شـعريّةٍ واضحةٍ، ولكن الرّواية سـمحت لي أن أعبّر أكثر، وأجود أكثـر، وأكتب عن موضوع نعانيه في مجتمعاتنا العربيّة بحريّةٍ أكبر، فالقصيدة تنتهي بسرعة، لكن الرّواية لم تنتـهِ إلّا بعدما عرضت الموضوع بجوانبه كلّها...

أمّا في ما يخـصّ طقوس الكتابة،



فلي طقوسي الخاصّة، وعاداتي الخاصّة أيضًا لأنّ معظم كتاباتي تكون عندما يعلن اللّيل رحيله ويعود الفجر مع ما يحمله من آمالٍ كبيرةٍ ليسطع فوق كتاباتي، لذا، تتكرّر في دواويني وقصائدي ألفاظ الفجر والصّباح والقهوة المرّة الّتي تشكّل عادة طبيعية في حياة كلّ إنسانٍ، بالإضافة إلى غفوة النّعاس فوق العينين وغيرها من مفردات تناسب هذا الوقت من النّهار، وأعدّ نفسي قادرة على التّأليف في هذا الوقت أكثر من غيره لأنّني أكون في حالة صفاءٍ مع النّفس والذّات، ولا أقوى على تغيير هذه العادة نظرًا إلى كثرة انشغالي خلال النّهار، وكثرة أعمالي، ولكن هذا لا يعني أن لا أكتب في وقتٍ آخر من النّهار، إلّا أنّ معظم طقوسي الكتابية تنحصر في ذلك الوقت، وفي المكان الأحبّ إلى نفسي....

• أبطالك حقيقيون وكان لهذا تأثير في نسبة تلقي القراء لرواياتك، هل يحقّ للرّوائي أن يمارس نوعًا من اللّصوصية إن صحّ التّعبير على حياة الأخرين ونشرها؟

لا تعدّ القضية الّتي تكتبينها عن الآخرين لصوصية إن كانت بالتّوافق مع بطلَي القصة، فالقصّة الّتي تنشر بموافقة أصحابها هي تجربة خرجت إلى العلن لكي تفيد الآخرين، ولكي تخرج إلى معجم الحياة وتكون عبرة للجميع... ولا يمكن حسبان رواياتي قد دخلت عالم اللّصوصية، بل هي الّتي أخرجت أبطالها الحقيقيين إلى الحياة لنرى الجحيم الّذي نعيشه بسبب العادات القاتلة والتّقاليد المهترئة الّتي لم تعد تناسب حياتنا المعاصرة، وبسبب التّصرفات الخاطئة الّتي صارت سهلة الممارسة، وبسبب تلك اللّعنة الإلكترونية الّتي رفعت من شأن بعض النّاس الّذين لا يمتلكون الأدوات الإبداعية ولكنهم يمتلكون مفاتن جسدية، فقاموا باستعراضات مناسبة ووصلوا إلى مراتب لا يستحقّونها. كما أنّني عبّرت من خلال رواياتي وكتاباتي عن تلك المرأة الضّعيفة الشّخصية الّتي تقع فريسة الكذب في مجتمع يرتدي بعض رجاله أقنعة الحملان وهم في الدّاخل ذئاب لا ترحم، كما أشرت إلى المرأة الّتي لا تمتلك القدرة على تحقيق ذاتها في مجتمع ما زال يراها عائقًا لا حلًا لمعظم أزماته. لذا، جاءت روايتي الأولى لتبرز إلى الحياة رؤية أخرى أكثر واقعية علّنا نتعلّم أنّ الرّجل قد يكون القاتل الأوّل للمرأة حين يمنعها من تحقيق أحلامها، حين يستعبدها، ويمارس رجوليته بلا أيّ قيود وبلا أيّ موانع... أمّا روايتي الثّانية "ستحبّينني يومًا" فهي قصّة واقعية جرت مع صديقة لي، وقد طلبت منّي أن أكتبها لتكون عبرة للفتيات، وقد جلست معها غير مرّةٍ لكي أتمكّن من كتابة الأحداث الحقيقية بلا أيّ زيفٍ، ولكنّني عمدت إلى إضافة العديد من الأحداث الخيالية الّتي جعلت الرّواية أكثر جمالية كي يقبل عليها جيل الشّباب ويستمتع في أثناء قراءتها، ولا أنكر أنّ هذه الرّواية قد لفتت نظر الكثيرين لأنّها عالجت موضوعًا حقيقيًّا ألا وهو الحبّ في زمن الأنترنت، أو الحبّ الزّائف في زمن التّلاعب بالمشاعر، وكان لا بدّ من أن تولد هذه الرّواية بعد أن سمعت قصّتها كي تستفيد الفتيات من تجارب الأخريات، وكي يتوقّف الرّجال عن تلك التّصرفات الطّفولية الطّائشة، وعن ذلك العبث بمشاعر الفتيات وكأنّ الحبّ لعبة يتقنون ممارستها وحين يقعون يدركون سوء ما فعلوه، وكأن الفتاة خلقت للتّسلية، وكأن المشاعر صارت تُباع وتُشترى... وأعتقد أنّ هذه الرّواية قد مكّنتني من أن أبيّن من خلال الكثير من أحداثها أنّ الحبّ السّامي والحقيقي هو الّذي يبقى، وأنّ الإنسان الّذي يعيش هذه الحالة سيتعذّب كثيرًا إن تلاعب أوّلًا بمشاعر الآخر _ وهذا ما لاحظه القرّاء من خلال بطل القصّة_ فمن خلاله تبيّن أنّ هناك بعض المفاهيم مفقودة في مجتمعاتنا، وأنّ الكذب والخداع هما سمتان بارزتان في حياتنا نعتمد عليهما كي ننجح، ولكن في روايتي يتبيّن أنّ الصّدق مهما كان مؤلمًا هو الدّرب السّليم لكي نحقّق ما نريده...

• الملاحظ أنّ العواطف تحظى باهتمامٍ كبيرٍ جدًّا في رواياتك، وأيضًا في نصوصك، مَن يقود الأخر في الشّبكة الابداعية أنتِ أم النّصّ بشكل مجمل؟

لا يمكن أن نحيا من دون عواطف، فالإنسان كتلة من المشاعر والأحاسيس سواء أكانت أحاسيس حبّ أو كره، فرح أو حزن، تفاؤل أم تشاؤم، وهذه المشاعر تسيّرنا في الحياة؛ فنعبّر عنها كلّما أردنا ذلك إمّا صمتًا أو كلامًا، إمّا بسمة أو دمعة، فنحن من نتحكم بمشاعرنا ونطلقها في الوقت المناسب، لذا من الطّبيعي على الشّاعر أن يترك للعواطف مكانها في نصوصه الأدبية، لذا ستلاحظين بأنني أقود النّصّ نحو التّعبير عن العواطف، ولكن أحيانًا يدفعني الموقف الّذي أكتب عنه إلى التّعبير عن هذه العاطفة الّتي تتحرك في داخلي لتخرج ضمن شبكة معجمية تلائم الموضوع المطروح.

• يحلو لك التّسكع على جادة الشعر، فمن خلاله تتأملين في الحياة والإنسان، وتكتبين هواجسك الفكرية ورؤياك الخاصة. ماهي هواجس نورا ورؤاها؟

لا يوجد مثل التّسكع على جادة الشّعر، وتأمّل الحياة والإنسان من خلال عين ثاقبة تندلق شعرًا أو نثرًا من خلال ذاتي، ولا يمكنني أن أفصل بين ذاتي وبين كتاباتي الّتي أشعر بأنّها تعبّر عن نفسي وعن غيري في آنٍ معًا، فهواجسي مثل هواجس أي امرأة تسعى إلى تحقيق نفسها في مجتمع يناقض نفسه، يتكلم على الأخلاق ولا يطبّقها، ينادي بالحريّة ولا يعرف التّعايش معها، يقول بأنّه يسعى إلى المساواة بين الرّجل والمرأة لكنّه عند أي قضية تظهر اللامساواة، يعرف كيف يؤذي ولا يعرف كيف يصحح أخطاءه المتشعبة، والّتي صارت تطالنا جميعًا، فمجتمعنا مجتمع متناقض يختلف تمامًا عن رؤيتي الخاصة وعن أفكاري القائمة على تحقيق الذّات، على احترام الآخر، على التّعايش مع الآخرين بكلّ محبّة، على التّخلي عن كلّ ما يجعل هذا المجتمع مريضًا، يعاني سوء الأخلاق، وسوء التّصرفات.... لذا، أخاف أن نكمل الدّرب غير السّليم فنقع بالخطأ ولا نعطي كلّ إنسانٍ حقّه، ولا نحقّق لهذه الذّات الإنسانية رغباتها وآمالها وأمنياتها...

• لديك مشاركات فعّالة على المستويين المحلي والدولي ماهي الرسالة التي تحرصين دوما على إيصالها للجمهور؟

في السّنوات الأخيرة قمتُ بالعديد من المشاركات المحلية والدّولية، سواء على صعيد الشّعر أو على الصّعيد الأكاديمي/ التّربوي، وفي كلّ لقاء أسعى إلى إيصال رسالة معيّنة بأنّ المرأة لها مكانتها في المجتمع، ولا يمكن التّمييز بينها وبين الرّجل، ولها قدرات عميقة، إن أحسنّا التّعامل معها أعطت ما لا يمكن توقّعه، وقدّمت إنجازات من شأنها أن تسيّر المجتمع على درب النّجاح والازدهار... أمّا على صعيد الشّعر، فأحاول أن أوصّل رسالة أخرى، قوامها الحبّ والأمل، فكلاهما نحتاج إليهما في حياتنا، والحبّ بلا وفاء، وبلا إخلاص، وبلا إحساس حقيقيّ لا يمكن أن

نعدّه حبًّا، إنّه يشبه اللّعبة الّتي حين نشاء نتخلّى عنها، نكسّرها، نرميها في أي مكان وننساها كأنّها لم تكنْ، فاللّعبة حين نشتريها، نحبّها، نتعلّق بها، نهتم بها، ولكن بعد أيّام أو بعد أشهرٍ تُرمى ولا نهتمّ بها أبدًا..

• حائزة على دكتوراه بالأدب العربي، معلمة لغة عربيّة ومدقّقة لغوية، روائية وشاعرة، وأمّ لطفلة، كيف تنظمين وقتك بين كلّ تلك المشاغل؟ ومتى تطغى إحداها على الأخرى؟

كلّ مَنْ يعرفني يدرك أنّني أمتلك قدرة على القيام بأكثر من أمرٍ في آنٍ معًا، فأنا لا أحبّ الفراغ وأكره التّلكؤ، كما أكره أن أجلس بلا عملٍ، لذا فالعمل جزء من حياتي لا يمكن أن أتخلّى عنه، ويمكنني أن أنظّم وقتي بينه وبين كتاباتي الّتي تنحصر في وقتٍ معيّن، فالكتابة لها وقتها، والعمل له وقته، وطفلتي لها وقتها أيضًا، ولكن هذا لا يعني أنّني لا أتعرّض أحيانًا إلى ضغطٍ معيّن يجعل واحدة من هذه الأعمال تطغى على الأخرى، ولكن سرعان ما أنتبه وأعاود السّيطرة على وقتي، لكنّني امرأة لا تعرف التّعب، كثيرة الحركة، والرّغبة في الحياة، شعاري الأمل الّذي لا ينقطع حبله السّري الّذي يربطني بكلّ ما يحيط بي، أقدّمه للآخرين من خلال بسمتي الّتي تجعلني أتغلّب على كلّ الجهد الّذي يحيط بي.

الشّعر والكتابة هما حياتي، وطفلتي هي معشوقتي الأولى، تلك الصّغيرة الّتي أمضي وقتًا معها كي أعطيها حقّها ولكي أشعرها بأهمّية هذه المرحلة الّتي تمرّ بها ألا وهي مرحلة الطّفولة الّتي لا يمكن أن تتكرّر مشاغباتها وشقاوتها وجنونها...

• لديك إصداران شعريان وهما " شظايا من الذّاكرة"، و"نفحات أنثى"، متى يكون للذّاكرة شظايا؟

لديّ فعليًا ثلاثة دواوين شعرية وهي: شظايا من الذّاكرة، نفحات أنثى، وشيء من هذا الوجع، ولكلّ ديوان حكايته، ولكن شظايا من الذّاكرة يحوي مجموعة قصائد كتبتها في الصّغر، ونشرتها حين استطعت ذلك، وفيه مجموعة قصائد من الذّاكرة تحوّلت إلى شظايا حين آلمت الوجدان والقلب، فالذّاكرة حين تؤلم تكون مثل الشّظية الّتي تدخل إلى الذّات تؤلم وتترك أثرًا معيّنًا قبل أن تتحوّل إلى كلمات فاضحة في الوجود، تفضحنا شوقًا وألمًا وحزنًا، ولكن هذا الألم هو الّذي يجعلنا مبدعين، فأنا مع العبارة الشّهيرة الّتي تقول إنّ الإنسان الّذي يتألّم، يبدع أكثر من الإنسان الّذي لم يعرف معنى التّخبّط بين مشاعر اليأس والقهر والتّعب قبل أن يصل إلى حياة مريحة...

• هل بمقدور الكتابة تغيير الأشياء وبعض القناعات الخاطئة والأخطاء وغير ذلك؟

لا نكتب لنكتب فقط، بل نكتب لنغيّر. لا نكتب للفراغ، بل نكتب كي لا تخذلنا الحقيقة المرّة، وكي لا ننسى صوت صياح الفجر حين يعلن ولادة الأمل والتّغيير الّذي نرغب به. ونسعى من خلال معظم كتاباتنا إلى تغيير المفاهيم الخاطئة المزروعة من قبل المجتمع، وإلى القضاء على بعض القناعات القاتلة، وعلى بعض التّصرفات الوحشيّة، فالكتابة تضع الإصبع على الجرح وتلفت نظر الآخرين إلى كلّ ما يمارس على الأرض، وأعتقد أنّ بعض النّاس تتأثر بما يُقال وتبدّل وجهات نظرها وآراءها إن اقتنعت بما يُكتب، أو بما يُقال.... فالتّجربة الإبداعية ما هي إلّا رؤى خاصّة بالكاتب لها هدف مستقبلي، قائم على التّغيير، وخلق عالم أفضل، قائم على مجموعة صفاتٍ وأخلاقياتٍ لا بدّ من أن يكون لها وقعها في أذن المستمع وفي ذاكرة القارئ، لا أن تبقى مجرد كلمات كتبت على أوراق صفراء منسية فوق حافة الزّمان...

• في حوار سابق أيضا قلت: "الشّعر يعبّر عن مكنونات الذّات، ويحرّرني من تلك المشاعر الّتي تقيّدني". لماذا التّركيز على الذّات؟

نحن نعيش مشاعر عديدة في هذه الحياة، ولا نقبل بالمستحيل، نقوم من مملكة الموت السّريري إلى رحم الحياة، ونحاول أن ننصب خيام الرّجاء والأمل بأفكارنا الّتي لا تنتهي، ورغباتنا الّتي لا تموت، ونفرش على السّحاب أحلامنا ونصطاد كلّ فجرٍ الضّياء كي نكمل المسير، وأمام كلّ عائق نهذي بأفكارنا ومشاعرنا، ونستقطر وعودًا جديدة نعطّرها برؤى لؤلؤية وننتظر شروقها ذات وقتٍ، ذات صدفةٍ، ذات ميعادٍ.... فكيف تريدينني أن لا أعبّر عن ذاتي وعن مكنوناتها وأنا المعجونة بكلّ ما ذكرته سابقًا؟! وكيف لا أكتب عن تلك المشاعر الّتي تقيّدني كي أتحرّر من ألم يضرب مفاصل كلماتي، ومن مشاعر يعزُّ عليها البقاء في قلبٍ صغيرٍ، ومن آهاتٍ لم تعد مجرد آهات، ومن أحلامٍ طال زمان تحقيقها، ومن ليلٍ طويلٍ ترك فوق وسائده كلّ أمنياتنا ورحلَ؟!....

ماذا يفعل المثقف في الحرب؟

الكلمة مقابل دانات الآر بي جي ..

حوار: ابتسام اغفير

يلعب المثقف دورا لافتا و مؤثرا في بلده و قد يمتد هذا الدور للبلدان المحيطة به مثلما يحدث في العالم العربي،و برغم من نكران المتلقي العادي لهذا الدور أو تجاهله خاصة في ليبيا إلا أنه يتأثر بما يقوله المثقف شاء أم أبى، فهذا المتلقي البسيط يحتاج بين الحين والآخر إلى الآراء المختلفة أو تلك التي يفهمها أو يحاول فهمها، فيما ينقل المتلقي متوسط الثقافة ما يقوله المثقف حتى و لو كان رأيا شخصيا أدلى به عبر صفحات التواصل الاجتماعي الفيس بوك أو التويتر أو مقالا في جريدة أو حتى خاطرة عابرة . تمر ليبيا خاصة بنغازي و طرابلس بمرحلة حرجة مرحلة مليئة بالدماء و النار و البارود فيا ترى ما هو دور المثقف الذي يحمل قلما في هذه الحرب أو الاشتباكات أو الصراعات إلى إلخ من تلك المسميات التي تشترك جمعيها في الدم و البارود؟ و بهذا الخصوص التقت مجلة رؤى بالسيد عبد الله سليمان صحفي و كاتب من مدينة الكفرة و كان معه الحوار التالي :

• ماذا يفعل المثقف وقت الحرب؟

بداية يجب أن نحاول التعريف بكلمة (مثقف) . فليس هناك تعريف جامع مانع ودقيق لهذه الكلمة رغم ذلك يمكننا القول إن المثقف هو ناقدٌ اجتماعيٌّ، يملك قدرًا من الثقافة التي تؤهله لقدرٍ من النظرة الشمولية، وقدرٍ من الالتزام الفكري والسياسي تجاه مجتمعه وهو إنسان مبدع قادر على المساهمة في تجاوز العوائق التي تقف أمام بلوغ نظام اجتماعي أفضل، نظامٍ أكثر إنسانية، وأكثر عقلانية، كما أنه الممثِّل لقوَّةٍ محرِّكةٍ اجتماعيًّا، يمتلك من خلالها القدرةَ على تطوير المجتمع.

لكن يبقى المثقف في النهاية إنسان يعيش وسط جماعة يؤثر فيهم ويتأثر بهم ولا يستطيع أن يعزل نفسه عنهم فإذا ما أصيبت تلك الجماعة بنكبة أو كارثة طبيعية أو بفعل الإنسان هناك يمتشق المثقف ما يملكه من أدوات ليضطلع بدوره في مواجهة ما حدث .

ومن أكثر المصائب التي تصيب الشعوب هي الحروب سواء كانت غزوا خارجيا أم احترابا داخليا في الجماعة نفسها . وفي كلتا الحالتين للمثقف دوره المهم لتنوير عقول العامة وإيضاح الحقائق وطرح المبادرات الايجابية وبذل الجهود لتحقيقها .

• هل يمكن أن نسمي ما نمر به حربا وما دور المثقف فيها ؟

ما تمر به ليبيا في هذه الآونة هي حرب بما في الكلمة من معنى ومحاولة البحث عن مصطلحات أخرى هي محاولات عبثية فهل الحرب سوى استخدام الأسلحة المختلفة والقتل والدماء

والدمار والتشريد والتهجير؟
لذلك فإن واقع الحال يقول إن ليبيا تشهد نوعا من الحرب الأهلية وإن كانت تختلف من حيث أسبابها وبعض تفاصيلها من مدينة لأخرى (الكفرة – بني وليد - سبها - مزدة - طرابلس - بنغازي) ويمكن أن تمتد آثارها لسنين طويلة تتراكم خلالها الأحقاد والثارات وهنا يبرز دور المثقفين سواء كانوا كتابا أو إعلاميين أو فنانين أو مفكرين وأساتذة وغيرهم لاحتواء آثار هذه الحرب إن لم يستطيعوا التأثير في الحرب نفسها وإيقافها وحقن دماء الشعب الليبي .
وبكل أسف قد يساهم المثقفون في تأجيج الفتن وإذكاء النعرات الجهوية والقبلية إذا ما قاموا بتوظيف ثقافتهم في إطار سلبي كما نلاحظه من بعض الكتاب والإعلاميين ورجال الدين والنخب السياسية في ليبيا وفي عدة دول أخرى .

● كل منا له وجهة نظره التي يحق له الدفاع عنها والمحاربة لأجلها كمواطنين عاديين، فأين يقع المثقف من هذه المعادلة في حالة الحرب طبعا ؟ وهل يحق له الدفاع عن مقولاتها وأطروحاتها دفاعا أعمى؟
هذا صحيح لكن المثقف ليس مثل عامة الناس لأن هؤلاء يبنون وجهة نظرهم وفق تحليل وأهواء ضيقة لعدم قدرتهم على تحليل الأمور بشكل علمي وإدراك أبعاد الحرب ونتائجها من هنا نجد المثقف أمام ثلاثة خيارات فهو إما أن تكون له وجهات نظر بناءة يدافع عنها بكل قوته وقد يدفع حتى حياته ثمنا لها وإما أن يكون سلبيا يعتنق وجهة نظر يراها سليمة لكنه لا يبذل أي جهد من أجلها أما الخيار الثالث فهو أن تكون له وجهة نظر سلبية فيخوض مع رعاع القوم وعندها أعتقد أنه يتنازل عن وصفه كمثقف ويدخل في تصنيف عامة الناس والدهماء .

● المثقفون لهم دور فاعل في جميع المجتمعات فما مدى فاعليتها في مجتمعنا ؟
دور المثقفين كان دائما بارزا في التاريخ ولولاهم لما تقدمت البشرية .. سقراط تجرع السم ومات دفاعا عن مبادئه وأفلاطون وأرسطو كان لهم دورهم البارز ليس في مجتمعاتهم فقط بل أثروا التفكير الإنساني برمته بما صاغوه من مبادي ونظريات . وغاليليو الذي دفع حياته ثمنا لأفكاره التي لم تتقبلها الكنيسة .والتاريخ الإسلامي مليء بالرجال الذين تصدوا للفتن التي ظهرت في مجتمعاتهم ويمكن أن نذكر على سبيل المثال الإمام أحمد بن حنبل فيما يعرف بفتنة (خلق القرآن) وكيف تعرض للأذى وهو يتصدى لها وكذلك الأئمة الذين صححوا الأحاديث النبوية وفي الزمن الحديث يمكن أن نذكر المهاتما غاندي في الهند وماوتس تونغ في الصين و ما فعله مهاتير محمد في ماليزيا مثالا حيا لدور المثقف في النهوض ببلاده . أما عندنا فبكل أسف مازال دور المثقفين في حالة سكون فهم غير قادرين على أداء دورهم بفاعلية إما نتيجة خوفهم من القمع والتغييب أو أنهم خاضوا مع الخائضين وتحيزوا لفئة معينة . لكن ذلك لا ينفي وجود نخبة من المثقفين الذين أدوا دورهم ودفعوا حياتهم أو حريتهم ثمنا لذلك .

● قد يتوجه إليكم المتلقي العادي باللوم لأنكم كنتم ضمن إطار ما يحدث في البلاد فما ردك على ذلك ؟
بكل صدق أقبل هذا الاتهام، فالمثقف إذا لم يلعب دورا ايجابيا في درء الأخطار عن مجتمعه فهو يتحمل مسؤولية جسيمة، فالساكت عن الحق شيطان أخرس وصمت هذه النخبة المثقفة أو انحيازها لأسباب قبلية أو جهوية أو عقائدية يصنف خيانة للمجتمع الذي ينتظر منهم غير ذلك .

● ما الذي يمكن إن يفعله المثقف الليبي في هذه اللحظة الغنية بتقلباتها وحركتها؟
ليبيا في حالة مخاض عسير والمسار السياسي يسير بخطى بطيئة ومتعثرة فتعترضه الكثير من العوائق وهناك أطراف خارجية تنفذ أجندات خاصة بها على حساب الشعب الليبي لذلك فإن مثقفي ليبيا يقع عليهم العبء الأكبر في تصحيح الانحرافات ودعم المسار السياسي ونزع فتيل التوتر والاحتراب الداخلي ومنع تدخل الدول الأخرى في ليبيا لكن الواقع يقتضي الاعتراف بعجزهم عن ذلك نتيجة لجملة من الأسباب لعل أهمها عدم وجود إطار يضم هؤلاء المثقفين ويوحد جهودهم حتى تكون أكثر فاعلية فاليد الواحدة لا تصفق .. فهل ينكر أحد دور المقاهي في بغداد والقاهرة وبيروت مثلا في احتضان المثقفين في عقد الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي وكيف كان لها الأثر البارز في تنامي المد القومي العربي .؟

● دور المثقف دائما معنويا فهل هناك احتمال بأن ينتقل هذا الدور ليكون ماديا وإذا حصل كيف سيتمثل ذلك؟
من وجهة نظري المثقف مواطن كأي مواطن لكنه أكثر فهما وإدراكا لما يحدث حوله لذلك لا يجب النظر إليه وكأنه يسكن برجا عاجيا لذلك هو يخوض المعركة مع أبناء مجتمعه مهما كان نوع المعركة أو مجالها ويستخدم كل ما هو متاح أمامه من وسائل قد لا تتوفر لعامة الناس بصرف النظر عن كونها وسائل معنوية أو مادية وهنا يحضرني ما قرأناه وسمعناه عن دور الفنانة أم كلثوم في إقامة حفلات ليعود ريعها لصالح الجيش المصري بعد نكسة 1967م وكذلك الكثير من المفكرين والمخترعين يتنازلون عن حقوقهم لصالح مؤسسات خيرية أو مراكز متخصصة لعلاج أمراض فتاكة كالإيدز مثلا .

● خطاب المثقف للذين لا صوت لهم الطبقة المسيطر عليها ما مدى تمشي هذا القول على المثقف والمواطن في ليبيا؟
في رأيي ما زال خطاب المثقفين أو بالأحرى صوتهم ضعيفا في ليبيا ولم يصل إلى المستوى الذي يجعل منه خطابا فاعلا ومؤثرا .
أنا حقيقة أشفق على المواطن الليبي البسيط الذي يقع فريسة الإعلام الهابط والكاذب وتتقاذف عقله البسيط الأكاذيب والأباطيل فتمضي به الأيام دون أن يفهم ما حدث ولماذا حدث ودون أن يجد من يقدم له الحقيقة التي يبتغيها فيتوه في دهاليز الصراعات والتجاذبات السياسية.

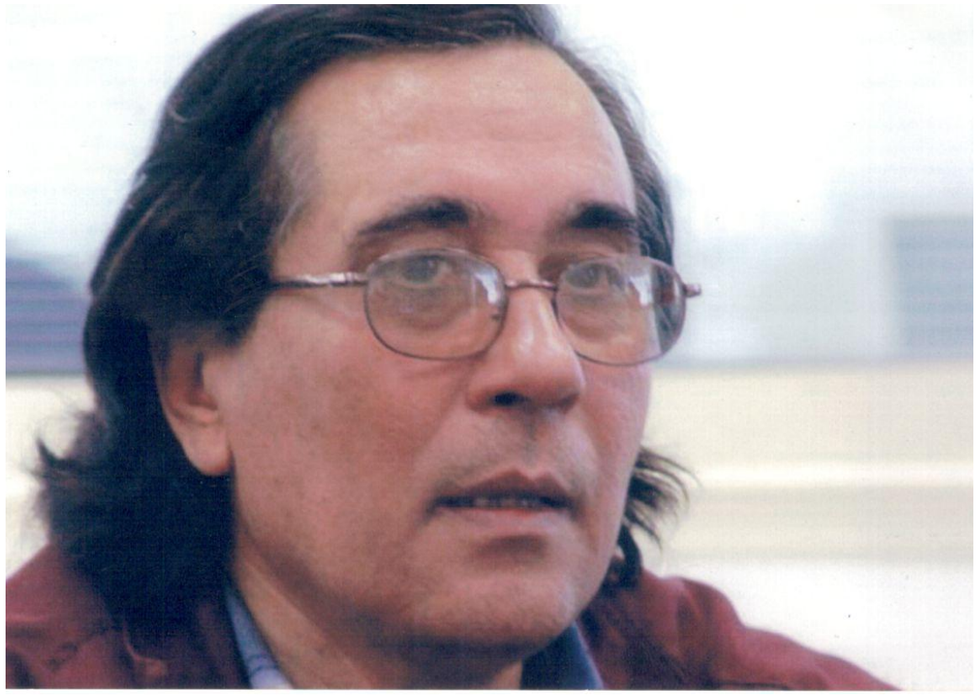
شخصيات ليبية

المخرج المسرحي محمد العلاقي

ميلود العمروني

محمد عبد السلام العلاقي، المشهور في الوسط الفني ب (محمد العلاقي)، هو من كبار المخرجين الليبيين في فن المسرح بالعالم العربي.

ولد في مدينة صبراتة يوم الاربعاء 14/يوليو/1944م، منذ الطفولة وهو يعشق المسرح ويحلم بتقديم تجربة ليبية مائزة، كان وقوفه أول مرة كمخرج مسرحي بالمركز الثقافي المصراتي أمام فريق من الهواة في مسرحية (العباسة) وذلك بين عامين 1963م1964-م، وهي الفرصة التي أهلته فيما بعد ليكون ضمن الفرقة الوطنية بطرابلس، حيث ألتقى في تلك الآونة بأستاذه (محمد عبد العزيز العقربي)، الذي أسند إليه دور البطولة في مسرحية (مجنون ليلى)، وكان ذلك بعد تخرجه من دورة مكثفة في (التكوين والتأهيل والإعداد المسرحي) مع مجموعة من الفنانين ليصبحوا فيما بعد النواة الأولى لمعهد جمال الدين الميلادي للتمثيل والموسيقا، وكان محمد العلاقي عضوا مؤسسا للمسرح الوطني بطرابلس (القومي سابقا)، الذي أنشئ حديثا بإدارة الفنان (كاظم نديم)، وبعده الفنان عمران راغب المدنيني وذلك صحبة مجموعة من الزملاء الفنانين على رأسهم (محمد الساحلي، علي عطية،



علي القبلاوي، الدوكالي بشير، أمين ناصف، محمد شرف الدين، شعبان القبلاوي، الطاهر القبائلي) وآخرون، مما أرسو دعائم المسرح الحديث في طرابلس.

وبينما كان المسرح الوطني يستعد لتقديم مسرحية (عطيل) للكاتب الإنجليزي (وليم شكسبير) عام 1967م من إخراج محمد العقربي، كانت الفرصة متاحة ليقف لأول مرة الشاب محمد العلاقي كممثل مع فرقة محترفة، ولكن بسبب وفاه المخرج العربي الكبير (محمد عبد العزيز العقربي)، لم يتحقق حلم الوقوف على الخشبة، ولم تر تلك المسرحية النور، ولكن بعدها بقليل تحقق حلم الدراسة بالخارج.

سافر العلاقي إلى باريس للدراسة بالمركز العالمي للتكوين والبحث المسرحي، بإدارة (جاك لانج)، الذي أصبح وزيرا للثقافة في فرنسا فيما بعد، وهناك درس العلاقي التمثيل على يد (ماريا كازاريس) و (سوفو بودا) الذي كان ثورة في عالم السينغرافيا، وهو أول من أدخل الفانوس السحري في المسرح، كما استفاد العلاقي من دورة مكثفة مدتها شهر واحد مع المخرج البولندي (جيرزي جروتفسكي)، وفي أثناء هذه الدارسة تمكن مع زملاء الدراسة من إخراج عمل جماعي بعنوان (موت السلام) للكاتب (ديكارت) وقد كان مشروع التخرج حول المسرح السياسي، وهو توليفة (كولاج) عن المخرج الكبير (بسكاتور) بممثلين فرنسيين، وكان حينها العلاقي عضوا بفرقة المسرح الحديث التي كان يديرها الممثل (جون باري بات).

وبعد انتهاء الدراسة بالخارج، عاد المخرج محمد العلاقي إلى طرابلس وأصبح استاذا لمادتي التمثيل والإخراج بمعهد جمال الدين الميلادي منذ تأسيسه عام 1972م .

وهذا ليس غريبا، ففي عام 1968م نال دبلوم الدراسات المسرحية من أكاديمية (نانس) فرنسا، وفي عام 1970م حصل على دورة تدريبية (دورة مسرح الأمم) في باريس، وفي عام 1972م كان من ضمن طلاب السنة النهائية (ماجستير المدرسة التطبيقية العليا للدراسات) السربون – فرنسا .

هذا وقد أسس محمد العلاقي عام 1973م فرقة مسرحية في مدينة الزاوية، وهي لا تزال تزاول نشاطها حتى الآن باسم (فرقة مسرح الزاوية)، حيث كان آخر صله له بهذه الفرقة بعدما قدم معهم عملين مسرحيين هما :(قرقاس) و (الشنطة طارت). وفي مدينة صبراتة أسس فرقة (مسرح

الناس)، التي لـم يكتب لها النجاح رغم المساعي والجهود التي بذلها في سـبيل تأسيسـها . ومن جهة أخرى، سـاهم محمـد العلاقي في وضع أسـاس المسـرح المدرسي بالمنطقة الغربية، حيث كان رئيس لجـان التقييـم في معظـم دوراته السـابقة .أما بالنسـبة لمشاركاته المسرحية، فقد تعاون مع المسرح الوطنـي بطرابلس في مسـرحية (الأقنعـة) بطولة علي الخمسـي، ومسـرحية (الجانـب الوضـيء) بطولـة عياد الزليطنـي، بينما قدم مع فرقة المسـرح الحر بطرابلس مسرحية (نحن الملك) بطولة علي الخمسـي.. وعندمـا أصبح مديرا للمسـرح الوطني، قدمـت الفرقة تحـت إشـرافه مسـرحية (ملحن في سـوق الثلاثاء) للكاتب الأزهر أبوبكـر أحميـد، إخـراج منصور عاكف الذي انسـحب بسبب خلاف بسـيط مع زميلته لطيفة إبراهيم، وبما إن العمل كان لا زال في بدايته، تدخل العلاقي وأجرى تعديلات على العمل، كان من بينها دفع عددا من الوجوه الشـابه نذكر منهم : نوري الصادق، الهـادي الحامي، مفتاح المصراتي، يوسف الكردي.

كما قـدم محمـد العلاقـي العديد من المسـرحيات مثل : مسـرحية (الظلمـة) - باللغـة العربيـة الفصحى-، ومسرحية (الطابية) من تأليف ساسي مسعود، التي يعتبرها العلاقي نقلة على صعيد النص وقد حاول من خلالها الدفع ب (ساسي) الذي يجيد السـر فـي محاولة من العلاقـي لمولـد النص مـن داخل الفرقة .

ومـا بين عامي 1976م- 1978م تولـى إدارة المسـرح الوطني، ثم تولـى إدارة معهـد جمـال الدين الميـلادي للموسـيقا والمسـرح 1977م1982-م..

أهـم الأعمـال التي اتحفنـا بها الأسـتاذ محمد العلاقـي من خلال الفرق التالية :

(المسـرح الوطنـي طرابلـس)، (المسـرح الحر ومجموعة العمل المسرحي)، (المعهد العالي للمهن الموسيقية والمسرحية)، (فرقة أبنـاء الشـهداء للفنون)، وغيرها من الفرق الأخرى.

المسرحيات :

• مسـرحية الأقنعة: تأليف محمد قنيدي، إخراج محمد العلاقي

• مسـرحية قرقـاش: للشـاعر الفلسطيني سميح القاسم

• مسـرحية الشنطة طارت والناس احتـارت: تأليـف الهـادي نصر الحامي 1976م

• مسـرحية نحن الملك: للشـاعر المغربي محمد خير الدين

• مسرحية الجانب الوضئ: تأليف عبـد الله القويـري، عرضت في دمشـق والكويـت والجزائـر في منتصف السبعينيات

• مسرحية الطابية : تأليف الهادي نصر الحامـي، عرضـت بمملكة المغربيـة علـى مسـرح محمـد الخامس عام 1986م.

• مسرحية الميت الحي: سينوغرافيا ونـص وإخـراج محمـد العلاقي، الذي تم إعادة عرضها بعد عشـرة سـنوات، حيث قدمتها فرقة أبناء الشـهداء للفنون ومجموعة العمل المسرحي، وقد شاركت بها الفرقة في مهرجـان المسـرح التجريبي بالقاهرة، ومهرجـان قرطاج عام

1994م.

• مسـرحية حكايـات ليبية: إعداد منصور بوشناف عن ثلاثة حكايات تم دمجهـا بعنوان (حكايات ليبية)، وهي في الأصـل مجموعة قصص للأديـب الصـادق النيهـوم، وقد شـاركت هذه المسـرحية بملتقى القاهرة العلمي لعروض المسـرح العربـي، وكان عرضهـا يـوم الخميس 22/ ديسـمبر/1994م، حيث تم تكريم مخرجنا الكبير محمد العلاقي ومنحه شهادة مشاركة من قبل رئيس الملتقى حسين مهران، ووزيـر الثقافـة فاروق حسـني، وكانت المشاركة في هذا المهرجان باسـم مجموعة العمل المسرحي. ليبيا.

• مسرحية الظلمة

• مسـرحية درب الحريـة: وهي مسرحية غنائية تم عرضها بقاعة الشعب بطرابلس.

• مسـرحية جالو: وهي مقتبسـة من قصة (مراكب السلطان) للأديب الصـادق النيهوم، إعـداد منصور بوشـناف، وقد تـم عرضها على مسرح الكشـاف يوم الخميس18/ سـبتمبر/1997م.ضمن فاعليات المهرجان الوطني السـابع للفنون المسـرحية بطرابلـس، وتحصلت على الجائزة الثانية لأفضل إخراج مسـرحي مناصفة مع مسـرحية القاتلات للمخرج عبد الله الزروق.

• مسـرحية قصة حديقة الحيوان: للكاتب الأمريكـي إدوارد أولمبي، وذلك ضمـن فاعليـات المهرجان الوطني الثامن للفنون المسـرحية بطرابلس1999م.

• مسـرحية مـن ذاكرة كرسـي: إعـداد و إخراج محمـد العلاقي، وهي لفرقة المعهـد العالي للمهن الموسيقية والمسرحية بطرابلس، وقد تم عرضهـا داخل المعهد عام 2002م بحضـور وفـد يابانـي سياحي. ولكن لم يقبل العرض من قبـل مهرجان المسـرح التجريبي بالقاهرة عام 2002م.

• مسـرحية لقاء:إخـراج محمـد العلاقي، المركز الثقافي الفرنسي

• مسـرحية شـهرزاد تنهض من نومها: تأليف الأستاذ فيروز عون.

• مسرحية اوبريت .أغنية للوطن: تأليـف منصور بوشـناف، قدمها الأستاذ محمد العلاقي بمناسبة ليبيا عاصمة الثقافة الإسلامية .

وفي مجـال الإذاعـة المرئية قدم الأسـتاذ الفاضـل محمـد العلاقي برنامجا بعنوان: (فن وثقافة) .

هـذه بعـض الأعمال المسـرحية لمبدعنـا الراحل الأسـتاذ : محمد العلاقـي، الذي درس مـع عمالقة المسـرح في تونس أمثال: فاضل الجعايبي، ومحمـد إدريس (مدير مهرجان قرطاج الدولي للمسـرح) .وتحصل على العديد من الشهادات والجوائز، من بينها خمس جوائز في مجال الإخراج المسرحي بليبيا هذا وقد سعى العلاقي خلال مسيرته الفنية لخلق تجربة مسرحية ليبية، ظلت حلم يراوده حتى وفاته يوم 1/ أكتوبر/2011م بمدينة يفرن بالجبل الغربي حيث تم تأبينه من قبل بيت شـباب صبراتة وسط حضور عدد من زملائه الفنانين.

مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي في دورته التاسعة

حضور طاغٍ للعنف وإفرازات الصراع

تقرير: عبدالكريم قادري

شهدت الدورة التاسعة لمهرجان وهران الدولي للسينما العربية (22-27 جويلية) مشاركة 34 فيلما عربيا داخل المنافسة الرسمية، احتوت على 12 فيلما روائيا طويلا، يرأس لجنة تحكيمها المخرج السوري الكبير محمد ملص، وبعضوية كل من الممثلة والمخرجة الجزائرية فاطمة بلحاج، الممثلة الفلسطينية ربى بلال، الممثل المصري آسر ياسين، ومدير التصوير الفرنسي جون بابتيست، بالإضافة إلى 12 فيلما روائيا قصيرا، يرأس لجنة تحكيمها المونتير والممثل الجزائري رشيد بن علال، وبعضوية كل من الممثلة لايتيسيا لايدو، وميساء مغربي، والناقد السينمائي ناجح حسن الذي لم يحضر لأسباب مجهولة، أما الأفلام الوثائقية فقد عرفت مشاركة 10 أفلام وثائقية، يرأس لجنة تحكيمها المخرج التونسي مراد بت الشيخ، وبعضوية كل من الممثلة والمنتجة اللبنانية كارول عبود، جمال حازورلي، والدكتور ميشال سارسو، وقد عرفت هذه الطبعة الكثير من المفاجأة على جميع المستويات، من بينها الاحتفاء الكبير بالسينما السورية التي كانت حاضرة في المسابقات الرسمية أو خارجها، ومعظمها أفلام عرض أول، من جهة أخرى تم استقطاب بعض الوجوه السينمائية، على رأسهم فاروق الفيشاوي، وصفية العمري، وأيمن زيدان، كما تم اختيار السينما البريطانية كضيف شرف، احتفاء بمرور 400 سنة على رحيل الكاتب والشاعر الكبير ويليم شكسبير، أما التكريمات فقد وُجّهت لأرواح الذين فقدتهم الساحة السينمائية مؤخرا، وهم المخرج الجزائري محمد سليم رياض، والسوري نبيل المالح، والمصري محمد خان، وفي باب الاحتفالات دائما احتفى المهرجان بمرور 50 عاما على فيلم "معركة الجزائر"، الذي أخرجه الإيطالي جيلو بونتيكورفو، وهو فيلم ينقل بأمانة بطولات الثورة الجزائرية، ويحتفي بأحد صنّاعها، وهو المناضل الكبير ياسف سعدي الذي أدى دور "سي جعفر" في الفيلم فيما هو يجسد شخصيته الحقيقية في الواقع، وقد تم تكريمه في الافتتاح الرسمي، أين ألقى كلمة بالمناسبة صاحبها بالدموع، أثرت بالجمهور والحاضرين الذين صفقوا له كثيرا ولعدة دقائق، كما تم أيضا الاحتفاء بمرور 40 سنة على فيلم "عمر قتلاتو" الذي أخرجه مرزاق علواش، ولعب فيه دور البطولة بوعلام بناني، وقد تم تكريم الفيلم وطاقم العمل، خصوصا وان هذا العمل يُعتبر منتج فاصل بين حقبتين مهمتين في تاريخ السينما الجزائرية، وهي تيمة الثورة والمواضيع الأخرى، وفي باب الاحتفاء نبقى، اذ تم تكريم فيلم "عودة الابن الضال" بمناسبة مرور 40 سنة على خروجه، وهو عمل من إخراج يوسف شاهين، ويعتبر إنتاج مشترك بين مصر والجزائر.

أما بخصوص النشاطات الهامشية، وضمن فعاليات الدورة التاسعة للمهرجان، فقد تم تنظيم ورشة تكوينية في مجال الاقتباس السينمائي من الأعمال الأدبية العالمية، في هذا الإطار استفاد مجموعة من المخرجين الشباب الجزائريين من هذه الفرصة التعليمية، التي نُظمت بالتنسيق مع المعهد الثقافي البريطاني ومن تأطير المخرج البريطاني ريتشارد بارسوال، الذي يتمتع بخبرة عالمية في مجال الإنتاج والإخراج السينمائي من الأعمال الأدبية الشهيرة، وقد كان محور اللقاء حول أعمال وليم شكسبير، التي تم تسليط الضوء عليها، خصوصا وانه من أكثر الكتاب اقتباسا لأعماله، وصلت لأكثر من 1600 فيلم سينمائي.

ملتقى الآخر في السينما العربية

تم على هامش مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي تنظيم ملتقى تحت عنوان " الآخر في السينما العربية"، وهذا بمشاركة مجموعة من الكتاب والنقاد العرب، وحسب ما جاء في ديباجته فإن هذا الآخر " بمفهومه الفلسفي أبشع تضاد تعارفت عليه الفلسفة الحديثة لـ"الأنا" أو الـ "نحن" التي لا تعني غير الذات وكل ما يعكس هذا المصطلح من أنانية الإنسان المتشبث بالاختلاف كثيمة يعتقد أنها تحافظ على كينونته، وهي في الحقيقة أكبر عائق للإنسان الحديث في وصوله لذروة ما تعنيه الإنسانية، "الأنا والآخر" ثنائية كرسها الفكر الأوروبي واستوردها الفكر العربي من غير إدراك، لكل ما قد ينتج عنها في علاقة الإنسان العربي بسواه، علاقة أكثر من أسهب في شرحها محمد عابد الجابري الذي أرجعها إلى أصولها اليونانية، وتتبع تطورها من ديكارت إلى هيجل وماركس إلى سارتر، لقد وقف الجابري بنفاذ عقله على خطورة هذه الثنائية التي تمنح "السيطرة" معنى جماليا لا يمثل حقيقتها، التي ليست أكثر من تمركز على ذات، سواء إن كان المعنى مخاطبا، وهنا يتجلى معنى الأنا، حيث يتضح مفهوم الآخر.

من هنا يتضح سبب التفكير في إقامة

هذا الملتقى، وتخصيص موضوعه في دراسة العلاقة بين الآخر والسينما العربية، وهي علاقة لا يمثل فيها موضوع الملتقى "الآخر في السينما العربية" إلا جانبا يسيرا منها، حاول فيه المتدخلون تسليط الضوء عليها، وفي مداخلة " صورة الآخر في السينما العربية/فيلم "عمر" نموذجا" للروائي والقاص المصري أحمد مجدي همام، اعتبر بأن صورة الآخر في السينما العربية عاكسة للعلاقة التاريخية الطويلة المنسوجة بين الشرق والغرب، منذ السنوات الأولى التي طالتها بالتدوين أصابع المؤرخين، وهناك سجال طويل وممتد بين الحضارات والأمم الشرقية، ونظيرتها في الغرب يقول همام ويضيف، المقصود بالشرق والغرب هنا معنى أكبر من الموقع الجغرافي، والأمر يطال الهوية والثقافة والبعد الحاضري وأنماط المعيشة، وأنماط الحكم أيضا، وغيرها من الأبعاد الأخرى التي تحدد ما إذا كان مجتمع ما شرقي أو غربي، فبهذا المعنى، تصبح دولة واقعة في أقصى الغرب، مثل الغرب مثلا، دولة شرقيّة، بالمعنى الحضاري، وبالمثل تصبح دولة واقعة في أقصى أقاصي شرق الكوكب، مثل استراليا تصبح دولة غربية.

ويضفي أحمد همام مجدي بأن صورة الآخر في السينما العربية، ودون تعميمات مخلّة، تجسدت لفترات طويلة في عدة أنماط تعكس منظور القائمين على الفيلم، ليس في الشخصية الغربية الحاضرة في العمل بوصفه فردا من أفراد النسيج الدرامي، بل بوصفه ممثلا لتاريخ كامل من الشد والجذب بين حضارتين آو أمتين، وبالتالي يحدث عادة، أن يتم تحميل شخصية درامية بقدر كبير جدا من المدلولات التي تثقل الشخصية أحيانا، أو تحرّفها عن مسارها الإنساني وتحولها إلى مجرد أيقونة أو إسقاط أو رمز أو دلالة.

أما الشاعر والناقد المغربي محمد عابد، فقد بدأ مداخلته بطرح سؤال جوهري، وهو لماذا سؤال الآخر في الثقافة العربية عموما والسينما خصوصا؟ وماذا يعني التوقف عن هذا السؤال؟ هل يعني أننا أمام معضلة لفهم الآخر، أو لم يسبق لثقافتنا طرح هذا السؤال فيما مضى، ويضيف عابد في محاولة منه للاقتراب من الإجابة، حيث يقول بأننا نجتر نفس السؤال منذ عقود من الزمن ولماذا سقطنا في هذا الاجترار، وهل هو علامة على كسلنا الثقافي أم تقصير منا نحن العرب لفهم الآخر الغرب، أسئلة كثيرة ونحن نحاول التعاطي مع إشكالية العلاقة مع الآخر يقول عابد، فمنذ صدمة الاستعمار إلى صدمة العولمة، ومفهوم الآخر يحتل مساحة كبيرة في التداول الفكري والثقافي المعاصر، وأصبح قضية معرفية أسالت الكثير من المداد.

ويضيف محمد عابد بعد أن يرحل إلى الجانب ألتنظيري لمفهوم الأخر، حيث يقول بأن الإبداع الفني والأدبي ناقش هذا المفهوم، وحُظي بحضور مهم في الرواية والشعر والسينما، حيث حضر الآخر متعددا ومتنوعا.

وفي مداخلة الإعلامي والناقد السينمائي الجزائري نبيل حاجي، التي عنونها بـ" تجليات الآخر في الأفلام الجزائرية"، يرى حاجي بأن حضور "الآخر" في السينما ظاهرة جديرة بالدراسة والتمعن، لما رافق هذا "الآخر" بدايات السينما منذ نشأتها الأولى، وتطور عبر السنين من خلال منجزها وعبر مدارس ومشارب دول مختلفة، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا يقول نبيل، من يُحدد "الآخر" في السينما، هل هو "الأنا" أم "الهوية"، ومن هذا المنطلق فإن تجليات الآخر في مجال السينما بشكل عام والأفلام الجزائرية بوجه خاص يعني الانطلاق من الذات ومن جدلية الذات والآخر باعتبارها جدلية حقيقية تم حصرها في زوايا ضيقة زاد من سوء فهمها، وعن حضور "الآخر" في السينما الجزائرية يرى نبيل حاجي بأن موضوع الثورة الجزائرية والكفاح المسلح ضد الاستعمار الفرنسي أحد أبرز ملامح هذا التقاطع، إذ نجد في أغلب الأفلام تركيزا على "الهوية" الوطنية كعنصر أساسي في مواجهة

الآخر أو " هاجس المقاومة ضد الآخر"، ليخرج حاجي بجملة من الملاحظات والاستنتاجات أهمها بأن موضوع "الأخر" في السينما عموما وفي الأفلام الجزائرية خاصة موضوع شائك ومتداخل، لما يحمله التراث السينمائي الوطني من تنوع في الرؤى والمقاربات لموضوعات لها صلة بالذات والهوية، ومن جهة أخرى في أبعاده التاريخية والحضارية المتقاطعة مع راهننا اليوم.

يوم القطاف والتتويج

بعد 6 أيام كاملة من التنافس بين الأفلام، التي توزّعت عروضها بين قاعات كل من "المغرب" و "سينماتيك" وحتى "السعادة" التي عرفت هي الأخرى عرض أفلام احتفائية وتكريمية خارج المنافسة الرسمية، ليتم بعدها الإعلان عن النتائج النهائية، والتي كانت كالتالي:

مسابقة الأفلام الروائية الطويلة :

- تنويه خاص للفيلم العراقي "صمت الراعي"، إخراج رعد مشتت.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفيلم المغربي "مسافة ميل بحذائي" إخراج سعيد خلاف.
- أحسن دور نسائي : منة شلبي عن الفيلم المصري " نوارة".
- أحسن دور رجالي : ألان سعادة عن الفيلم اللبناني " كتير كبير".
- أحسن سيناريو : جود سعيد عن الفيلم السوري " بانتظار الخريف".
- أحسن إخراج : لطفي بوشوشي عن الفيلم الجزائري "البئر".
- الوهر الذهبي (الجائزة الكبرى) : الفيلم المصري "نوارة" .

مسابقة الأفلام الروائية القصيرة :

- تنويه خاص بالفيلم التونسي "غصرة"، إخراج جميل نجار.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة : للفيلم الجزائري " قنديل البحر" إخراج داميان اونوري .
- الوهر الذهبي (الجائزة الكبرى): الفيلم المصري "حار جاف صيفا" إخراج شريف البنداري .

مسابقة الأفلام الوثائقية :

- جائزة لجنة التحكيم الخاصة : الفيلم المصري "أبدا لن نكون أطفالا" إخراج محمود سليمان.
- الوهر الذهبي (الجائزة الكبرى) : الفيلم الجزائري "في راسي رونبوان "إخراج حسان فرحاني .

جائزة الليبو للفنون التشكيلية تعلن ميلاد مواهب واعدة

متابعة: وفاء بوجواري

"في يـوم من الأيـام العصيبة قرر أبناؤها الأوفياء إخراجها من أحزانها وزرع بذور الأمل فـي ترابها الذى روي بدماء رجالها البواسـل الذين رفضـوا لها حيـاة الـذل والمهانة وقرروا التضحية بأرواحهم من أجل أن تعيـش بكرامة وعزة وشـموخ ونحن لو اختلفنا في أسـاليب قتالنا إلا أن هدفنا واحد وهو إسعاد بنغازي مـن هذا المنطلق وفي امسـية فنية يوم الإثنيـن الموافق 2016/8/15 أقيمـت بمسـرح الطفـل احتفالية لتوزيع جوائز مسابقة الليبو للفنون التشـكيلية والتي أقيمت بإشـراف مكتـب الثقافـة والإعـلام بنغازي والتـي خصصت هـذا العام 2016 لفن البورترية وسميت الجائزة باسم أحد رواد هذا النمـط الفنان الراحل (عوض عبيدة).

بـدأت الاحتفالية ببرنامجهـا العام حيث افتتح معرض الفنون التشكيلية الذى تضمن لوحـات الفنان المكرم (رمضـان البكشيشـي) ولوحـات أخرى تحمل أسماء فناني البورترية بالإضافة إلى كلمة الأستاذ: خالد نجم بإلقاء كلمته والتي استهلها بعبارات الترحيـب للحضـور الكريـم معلناً تدشين جائزة الليبو وتمنى بأن تكون هذه المبادرة حافزا ودافعا للشـباب الموهوبين حيث ستكون هذه الجائزة ضمن سلسلة جوائز في مجال الثقافة والفنون ؛لأنهـا رابط حقيقي للفنون التشكيلية بشكل خاص.

بعدهـا أتيحـت الكلمـة للأسـتاذة مناجي بن حليم مديرة مكتب الثقافة والإعلام بنغـازي والتي أكدت بأن هذه المبادرة الشـبابية جاءت إيماناً منها بدور الشباب في إثراء الحركة الثقافية والفنية خاصة في مجال الفن التشـكيلي وأكدت علـى تبنى مكتب الثقافـة والإعلام بنغـازي وإبرازه لكافة الفنـون بصفة عامـة فكانت البداية بانطلاق هذه الاحتفالية لإبراز مواهب الشباب فمن هذا المكان كانت البداية.

وفي جو رائع وفـن راق وجميل... قـدم الفنان التشـكيلي الشـاب عبد الرؤوف الأمين عملاً فنياً مميزاً جسد فيه صـورة الفنـان الراحل عوض عبيدة،حيـث تم تكريم هـذا الفنان الذي يعتبر من أهم فناني البورترية فتـرة الأربعينيـات والخمسـينيات والستينيات ويمكن تصنيفه على أنه أكثر الذين تناولوا موضوع الصورة الشـخصية النصفية في أعمالهم في بدايات الحركة التشكيلية الليبية.

تـلا ذلك تقديـم فيلم تسـجيلي عن الفنـان رمضان البكشيشـي والذي جسد أعماله والتي تناولت العديد من الموضوعات التاريخية والاجتماعية بالإضافـة إلـى تميـزه في رسـم البورترية وفي لمسة وفاء رائعة تم تكريـم الفنان رمضان البكشيشـي بمنحه درع التميز...

وفـي نهاية الاحتفاليـة قدمت لجنة التحكيـم جملة مـن التوصيات حول مشـاركات المسـابقة والتي ألقاها رئيس لجنـة التحكيم السـيد جمال الشريف.

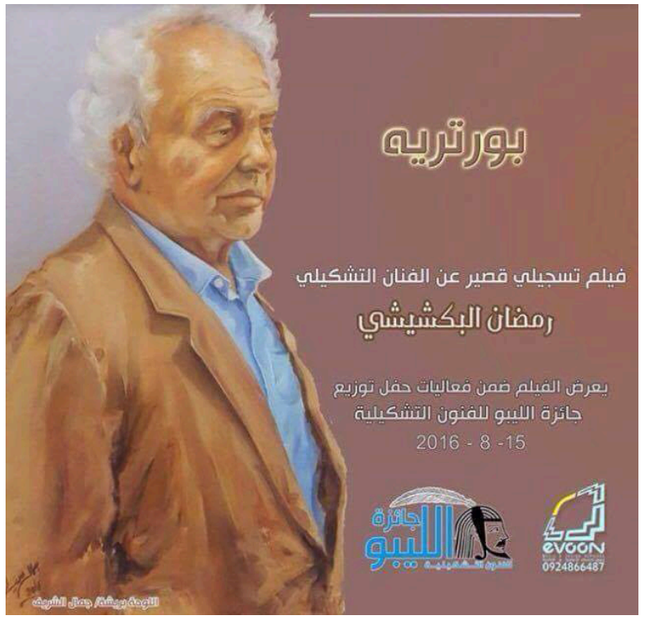
ومن ثم أعلن عن أسـماء الفائزين الثلاثة وهم:-

- مصطفى عبد الرحمن مصطفى
- يونس فرج يونس
- شفاء سالم محمد

هذا ومن خلال تجوالنا بين الحضور كانت لنـا هذه الانطباعـات :الفنان التشـكيلي عادل جربـوع: أكد على أهمية إقامة مثل هذه الأنشطة كونها تنمـي الذائقة الفنية لـدى المواهب الشابة.

إيهاب الفارسـي (أحد أعضاء لجنة التحكيم بالمسـابقة) هذه المسـابقة سـتكون بشكل سـنوي تحت رعاية مكتب الثقافة والإعلام بنغازي وهذا العـام خصصت لنمط البورترية وتم تسـمية جائزة المسابقة باسم الفنان عوض اعبيدة أحـد أبرز رموز هذا النمط ....واقتصرت المسـابقة على فئة الشـباب تحت سـن الخامسة و الثلاثيـن لإبراز المواهب الشـابة ووضعنا عدد من الشـروط المعقولة للاشـتراك...أما الجوائز فقد حددنا الجائزة الأولى وقيمتهـا ألف دينار ليبي أمـا الجائـزة الثانيـة قيمتها خمسـمائة دينار ليبي أمـا الجائزة الثالثة قيمتها ثلاثمائة دينار ليبي... وأنا أرى بأن المسـابقة هي تحفيز للمواهب الشابة وإظهار إبداعاتها... وأتمنى جدياً إقامة مرسم حر وبشكل دائم...

انطباع الفائز الأول في مسابقة الليبو (مصطفـي عبد الرحمـن) وهو من مواليـد بنغازي 1991م، طالب في كلية الإعلام تخصص علاقات عامة، من أهم هواياته الرسـم والسـباحة وكرة القـدم .. " بدأت مشـواري الفني من عشـر أشهر سابقة عندما التقيـت الأسـتاذ محمـد البرناوي وأخذت معه دورة في الرسـم ومنها بدأت فـي مشـوار الرسـم، كانت مسابقه الليبو أول مسابقة ومعرض أشـارك فيه والحمد لله وفقني الله وفـزت بالترتيـب الأول، اسـتخدم الألوان زيتية المتوفرة في السـوق والادوات العاديـة، كان مسـتوى المتسـابقين ممتاز ولكن كان عندي ثقة في نفسـي وفي عملي، فوزي في المسابقة أعتبرها أول خطوه في سلم النجاح وأتمنى أن تكون الجائزة حافز لي وللجميع وللحركة التشكيلية فـي ليبيا، كان لأهلـي دور كبير في تشـجيعي ودعمي، وهنا أشـكر كل من سـاعدني وسـاندني وبالأخص أسـتاذي محمد البرناوي وأصدقائي الذين كانوا داعمـاً حقيقيا لي خلال فتره تدريبي وأشـكر القائمين على مسـابقة الليبو وكل من ساعد على إنجاح الحركة التشـكيلية في ليبيا، أخيراً أتمنى الاهتمام بالفن التشكيلي في ليبيا وأن تلقي المواهب الاهتمام وأن تسـتمر المسابقات وخلق روح المنافسة بين المتسابقين



أصغر المشاركين

الاسـم: أصالـة خالـد البرعصـي

العمر:13 سنة البداية كانت من فترة وجيزة "بدأت أرسم بالقلم الرصاص ووجدت لوحاتي قبولا وتشجيعا، من أمي وأبـي، وبدأوا في توفير الأقلام وكل ما يلزم لتشجيعي وتوفير، المناخ المناسب لممارسـة هوايتي والأخذ بيدي، كمـا تحصلت على تشـجيع عائلة والدي وأمي،سـبب اشتراكي في جائزة الليبـو كان للتعرف على فن البورترية والاستفادة من الفنانين التشـكيليين وتشـجيع لي للخوض في تجربـة جديدة أتمنـى الاهتمام بالمواهب الجديـدة وإقامة الدورات المسـاعدة علـى تنميتها،أطمح أن أكون فنانة تشكيلية مشهورة وأرفع علم بلدي عالميا

شهادة الفنان محمد البرناوي

مصطفى شاب نشيط مهذب وموهوب بالفطـرة ذكـى له قـدرة جيدة على الفهم والتعلم سـيكون إن شاء الله من أفضل الفنانين في المسـتقبل إذا استمر في ممارسة الرسم والتدريب واستحق الفوز بجائزة أحسن لوحة بجدارة وبدون منازع.

فيلليني.. الأحلام هي الحقيقة الوحيدة

د. هاني حجاج

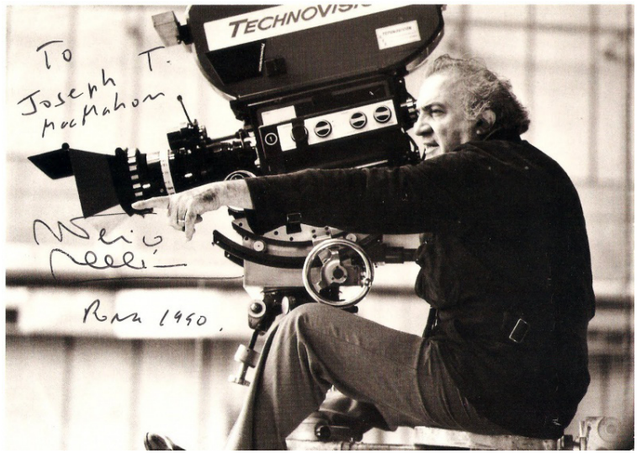
"عندما أشعر بشئ شعوراً قوياً، يجب أن أفعله على طريقتي." ف. ف

الواقعية الجديدة والمدينة المفتوحة

لم تكن الواقعية الجديدة في عبارة عن ميلودراما فواجع، ولكن المشاهد فهم أنها الحقيقة لأن ما كانت تعرضه الأفلام من أحداث كان قد حدث منذ وقت قصير أمام الكل. أنت لا تصف الشوارع العشوائية في (الحريف) لمحمد خان بأي مصطلح أكاديمي متحذلق، فقط أنت تعرف أنك تمشي في هذه الأماكن، هنا يكون من السهل أن تجد نفسك في البطل الضائع. على أنه فى مثل هذا الوقت سالف الذكر في إيطاليا لم يكن الفنان تيعه بوجود ضروريات (أهم في حياته وحياة أهل بلده، بل كان (يتصرَّف)، ورأى في الأماكن المهدمة ديكورات جاهزة لأفلامه لدرجة أنها تكاد تكون وثائقية وكان لابد من التصوير في الخلاء وأماكن مضاءة بنور ربنا الطبيعي، فالواقعية الجديدة اخترعتها الضرورة، وكان الفنان هو شخص متحمس يريد أن يعمل. فى هذا الوقت كان فيديريكو فيلليني ينطلق مع روسيلليتي في جنبات إيطاليا لتصوير فيلم(بايزان)-Paisan- عن تقدم الأمريكان في بلاده خلال الحلاب العالمية الثانية، انطلق ليشاهد أماكن يراها لأول مرة ومعها آثار الحرب، كان يتعلم سينما أكثر، ويزداد وعيه السياسي أكثر. وتعلم أن ينقل لهجات مدن إيطاليا المختلفة إلى أفلامه، كان يدوِّن الملاحظات في مفكرة صغيرة، وكان يختم فيلمه (المدينة المفتوحة) عندما تعثر جندي أمريكي في كابل كهرباء ممدود لهم في الشارع. تتبع الكابل حتى وصل إلى (فيلليني) وعرَفه بنفسه؛ أنه منتج أفلام! صدقوه أو هكذا تظاهروا فجعلوه يشاهد الفيلم الذي دخل دماغه واقترح عليهم عرضه في أمريكا. منحوه نسخة من الشريط، وقيمها بعد ما تبين أنهم كانوا محظوظين بالعفوية التي تصرفوا بها وبتلقائية الانفتاح على الآخر.

طبعاً لم يكن الرجل منتجاً ولا يحزنون، لكنه أخذ الطبعة إلى بلاده وعرضها في نيويورك على شركة تقوم بتوزيع الأفلام الأجنبية، فاشترتها منه وبدأ التواصل، وعاد الجندي الأمريكي الذي صار سمساراً للأفلام ومعه بعض الممثلين والمعدات السينمائية الجديدة من الولايات المتحدة، وبواسطتها تمكن من الإعداد لفيلم (المعجزة) عن قصة سمعها في طفولته من حكايات السيرك، وحتى يجذب الانتباه قال إنها لكاتب روسي كبير وأنها مبنية على أحداث حقيقية وقعت في روسيا، كما فعل كاتبنا أحمد رجب في يوم ما عند ما نشر مسرحية ساذجة من تأليفه ونسبها للكاتب الكبير دورينمات فانهالت عليه مقالات المديح! طبعاً أعجبوا بقصة فيلليني الروسية فاخترع لهم اسم المؤلف وجاهد أن يظل محتفظاً به حتى لا ينساه كل مرة! أيضاً سألوه عن أعمال أخرى لنفس المؤلف، فكان عليه أن يعترف في النهاية.

إن فيلم (المعجزة) يدور حول قرية غجرية في الغابات اسمها (جامبتيولا) وفيها مجتمع من الحيوانات المتكلمة كقصة ألدوس هكسلي، حدوته تحكيها له جدته كل ليلة، وظهر بين غجر الغابة رجل طويل وسيم تتدلى من حزامه سكاكين أرعبت الخنازير، وكذلك النساء، كن مرتعبات منه مفتونات به تماماً. كان جذاباً كالشيطان. وكان في القرية امرأة كبيرة وقعت في هواه ووهبت نفسها له وأنجبت منه طفلاً وأدعت أن ذلك وقع بدون جماع، وبالطبع لم يصدق أحد هذه المعجزة. لقد أراد (فيلليني) أن يقوم هو نفسه بدور الشاب صاحب السكاكين أمام (آنا مانياني) في دور الفلاحة الشبقة الساذجة. وانطلق الرجل لكوافير حريمي ليصبغ شعر رأسه باللون الذهبي حتى يصير كأنه قديس، وبالطبع صار سخرية القوم! أطلقوا عليه في ذلك الوقت، العزيزة ريتا، نسبة إلى ريتا هيوارث. الدور صغير لكنه مهم، لقد أتاح له أن يعرف كيف يشعر الممثل، بالرغم من أن ذلك الدور الصغيرة جعل منه نجماً. وهي تجربة قدمها يوسف شاهين عدة مرات: صاحب دار العرض في (اليوم السادس)، وموظف البنك في (إسكندرية ليه) مثلاً. في ذلك الوقت وحتى انتهت الحرب العالمية



الثانية عكف (فيلليني) على كتابة الأفلام، لكنها كالعادة لا تؤمِّن للكاتب أسباب معيشة لائقة، ويفوز بالمجد والأموال، المخرج والممثلون. كان يكتب لروسيلليني وألبرتو لافوادا وبيترو جيرمي، وكان أول فيلم يقدمه مع المخرج لافوادا هو(جريمة جيوفاني ابسكوبو) لكنهم مسخوا النص وعرضوه تحت عنون تجاري (استسلام الجسد)، وعندما أعاد الكرة في فيلم (بلا رحمة) و(أمبرسونز الجبار) كان يرى على الشاشة أشياء لم يكتبها، فكان آخر فيلم لهما معًا هو (أضواء حفل المنوعات) عن الحياة الخاصة بمسرح الممنوعات الإيطالي، أفراد الفرقة الصغيرة اللذين يحلمون بالمجد، ولكن ليسوا مؤهلين لذلك بما يكفي، فكرة الفيلم بالكامل اقتبستها السينما المصرية في فيلم كوميدي ساذج هو (أضواء المدينة). وكلاهما خسر وقت عرضه، الإيطالي والمصري، لأن الذي كان يجب أن يقوم بأدوار الممثلين عديمي المؤهلات الفنية بالرغم من الطموح الجامح يجب أن يكونوا أصحاب مواهب رفيعة تفهم الموضوع وتنقله للمشاهد، لكن الأبله لا يقوم بدون الأبله!

الشيخ فيلليني المراهق

لكن (فيلليني) لم يفقد طموحه، وبعد عمله كمساعد مخرج في (أضواء حفل المنوعات) وثق بقدراته على اخراج فيلم كامل وحده وكأن يدرك ما ينتظره من مسئوليات والتزام كامل. اضطرب نومه وانعزل عن الناس وخشى أن يخذلهم. كانت في رأسه فكرة فيلمه (الشيخ الأبيض)، كانت تحتاج إلى بعض التوضيح على الورق. راح يدنو من الوضع، ويلتقي بالآخرين ثم يقول في نفسه: يجب أن نتوصل إلى موائمة من نوع ما، ستعمل بعض ما تريد، وتعطي الآخرين شيئاً مما يريدون. يجب أن تكون منطقياً ومعتدلًا. ستختار أهم شئ في نظرك، وعن ذلك لا سبيل إلى التنازل، أما فيما يخص التفاصيل، والأمور غير الأساسية، فعليك أن تكون متسامحاً.

وفي هذا الفيلم ابتكر طريقة ذكية لم يتوقف عنها حتى فيلم (ثمانية ونصف)، أن يبدأ مع منتج وينهي الموضوع مع منتج آخر. كان المنتج يتحسس الطريق معه، يوافق على المبدأ لكنه يخشى الخسارة، كلهم رفضون الرهان بأموالهم على مخرج شاب (غير مكتمل الرصيد)، وكأنما نصف رصيد أقل من عدم وجود رصيد على الاطلاق. هكذا يلجأ إلى حماس المنتج الأول في الشروع في العمل، حتى يعيش في منتصف الطريق على المنتج المنفذ. وبدأ يكتب قصة الفيلم: الزوجين الجديدين من أهل الريف، يأتيان إلى روما، العاصمة الكاسحة، إنه يتذكر وهو يكتب أول يوم جاء فيه إلى المدينة، ويتذكر ما كانت تحكيه أمه له ولأخية عن روما التي عاشت فيها وهى شابة صغيرة. وفي القصة تأتي العروس

إلى روما لأول مرة في حياتها، أما العريس فله فيها أقرباء وبالطبع يريدها أن تتعرف عليهم. ثمة مقابلة مع البابا رتبها عم الزوج الذي كان من علية القوم في روما. هذا اللقاء كان أحد أحلام والدة (فيلليني) ورأى أنه يحققه لها على الشاشة. زمن القصة لا يتعدى اليوم الواحد مثل: (يوم من عمري)، (قبل شروق الشمس)، (من نظرة عين). كان يعرف أنه، خلاف لاعتقاد أكثر الناس، فإن التحديد، ولا سيما في السينما، كثيراً ما يحفز المخيلة أكثر مما تحفزها الحرية المطلقة!

كي تعرفني، عليك أن تعرف أفلامي أضفى (فيلليني) الكثير من الأهمية على عمله المتسم بالسيرة الذاتية وعلى استعداده للافضاء بكل شيء، لكنه يعترف بأنه لا يقدم تقريرا دقيقا عن تجاربه، بل يستخدمها اطارا للعمل. "اهتمامي ليس بالكلام على سيرتي الذاتية، لأن ما أكشفه عن نفسي بالكلام على واقع حياتي، أقل مما أكشفه عنها بالكلام على المستوى الأدنى، مستوى أهوائي وأحلامي وأخيلتي". هذا هو في رأيه واقع الإنسان العادي الذي يسهل عليه أن يكسو نفسه من الخارج ولكن يستحيل عليه أن يخفي باطنه، هذه الإشكالية تتمحور حولها شخصية (فيلليني) الإنسان والفنان، حتى لو أخرج فيلما عن منضده أو قطة، لكنها سيرة ذاتية إلي حد ما. "كيما تعرفنى معرفة عميقة وشخصية، عليك أن تعرف أفلامي، لانها انبعثت من أعماقي، وأنا مكشوف تماما فيها حتى، أمامي أنا، وخلال إخراج أفلامي أجدنى أفكر في فيلم، وتخطر لي أفكار لا علم لي بها سابقا، فبينما يلتمع خيالى يكون الكشف، تكون الحقيقة العميقة للباطن". لم يكن (فيلليني) يرتاح مع أبويه وهو طفل

ولا مع أخيه، هكذا اعتبر العاملون معه في موقع التصوير هم أسرته، ويرى أن عالم الفيلم يجب أن يماثل عالم السيرك، حيث يكون الترابط بين الأقزام والمهرجين والمدربين أقوى من أي شيء. مثل يوسف شاهين تعرض للنقد لأنه لا يعمل أفلاما إلا لإرضاء نفسه، وهذا النقد مبرر لأنه صحيح، ولكن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يستطيع العمل بها. إذا صنعت فيلما لإرضاء الجميع، فإنك لن تُرضي أحدًا، عليك أن ترضي نفسك أولا، وإن أرضى الناس ما يرضيك، تستطيع متابعة العمل.

كل من سبيلبيرج وتارانتينو محظوظ لأن ما يحبه يحبه العديد من المتفرجين على مستوى العالم، المعنى الذي يُلخِّصه ستانلى كوبريك بقوله، من الرائع أن يكون ما تحب عمله هو الذي تربح من وراءه! وكانت الأفلام وصناعتها هي شغف فيلليني، اليوم الذي لا يعمل فيه هو يوم ضائع، يعمل فقط ما يرغب في عمله، يعمل أفضل ما يستطيع، يماثل بينوكيو الذي رفض أن يكون دميه تحركها الأسلاك وأراد أن يكون ولدا حقيقيا، أي أن يكون هو نفسه، وكانت ترعبه فكرة العجز المهني التي تهدد كل مبدع، الخوف من جفاف المنبع، فتناولها في فيلمه (ثمانية ونصف) من خلال استحواذ نفس الفكرة على (جويدو)، بالرغم من أنه لم يعان منها، إذ كانت الأفكار تمر عليه سريعة بحيث لا يتمكن حتى من الإستفادة منها، الكثير من الأفكار تخطر له في الأحلام وهى أحسنها لأنها صور وليست كلمات "إن الموهبة الغامضة كنز عظيم ولكن هناك خوفا دائما من أن تذهب مثلما جاءت مكتنفة بالغموض". رأى في أحد أحلامه أنه كان يخرج فيلما وكان يصرخ ولكن من غير صوت وكان الممثلون والفنيون منتظرين تعليماته، بينهم أفيال فكان المكان عبارة عن حلبة سيرك، كما كان دائما في طفولته.

ينتقده البعض لأنه يرتجل أثناء التصوير، وهو يعتبر ذلك انفتاحا على الامكانات يغير الكثير، لكن يُعد كل شيء أكثر من اللازم، "لا تصنع أفلامي مثل الساعات السويسرية، ما كنت لأقدر على هذا النوع من الدقة، وليست مثل مخطوطات هتكشوك الذي استطاع أن يتعامل مع مخطوط دقيق جدا لا في كلماته فقط بل في إشاراته ايضا، كان

يتصور الفيلم قبل أن ينفذه، أما أنا فأرى الفيلم في عين الخيال بعد أن أكمله". وكان أمينا مع نفسه لأبعد درجة، وترى في أفلامه انعكاس تفصيلات حياته، لقد عمل فيلم (حياة حلوة) وفيلم (ثمانية ونصف) في اوقات مختلفة من حياته، لذلك فإنهما مختلفان شكلا وموضوعا، ولا يوزع الأدوار على الممثلين بطريقة آلية حسب إملاءات المنتج كما يحدث في العادة بل يبحث عن التجسيد الحى للشخصيات المتخيلة، ولا يعنيه في كثير أو قليل أن تكون الممثلة أو يكون الممثل من المحترفين، بل لم يكن يهمه إذا كانوا يتكلمون الإيطالية أو لا، فاذا لزم الأمر يجعلهم يلقون بعض الأجزاء بلغاتهم ثم يعالج الأمر في الدبلجة. إنه يريد من كل واحد أن يقدم أفضل ما عنده، يحاول تخفيف توتر الممثلين حتى يتخلصوا من كوابحهم الداخلية إذا كانوا موهوبين، ومن براعتهم الفنية إذا كانوا محترفين، "إن التعامل مع الممثلين المحترفين هو الأصعب دائما، لأنهم تعلموا الدروس الخاطئة الراسخة التي يصعب التخلص منها". عندما يختار أحد الممثلين ليقوم بدور الملك، فإنه يختار الشخص الذي يظهر ويبدو مثل الملك الذي في خياله ولا يهمه إذا كان الممثل يشعر بالرغبة أو الارتياح لهذا الدور، فلا يجب على الممثل أن يجد حقيقته هو، بل حقيقة الشخصية التى يمثلها.

سألوه مرة: لماذا لا تصنع أفلاماً نفهمها يا فيفي، فأجابهم: لأني أقول الحقيقة، والحقيقة ليست جلية أبداً، بينما الأكاذيب سرعان ما يفهمها الجميع. وما قاله حق خالص بلا سفسطة، لأن الإنسان الصادق متناقض، وفهم المتناقضات صعب. لم يرغب قط في توضيح كل شيء.

إنه يلفه في حزمة أنيقة ويقدمه مكتملا في نهايات أفلامه، لا يرجو إلا أن يتذكر الجمهور شخصياته ويفكر فيها ويظل يتسائل عنها. في البداية تهرَّب من الارتباط المطلق مع بعض الواقعيين الجدد الذين وجدوا في الواقعية الجديدة ذريعة مناسبة لكبتهم الإبداعي، وانفاق القليل من المال، وحتى تقنيع انعدام الكفاءة. عرض عليه سيزاري زافاتيني اخراج أحد أقسام فيلم (حب في المدينة) بعد أن صار زافاتيني منتجاً، قال له إنه يريد شيئاً بالأسلوب الصحفي الذي كانت تتميز به بعض الأفلام الأمريكية آنذاك، والتي كانت توهم الناس أنها دراما وثائقية في حين هي محض خيال في واقع الأمر. وكثيراً ما كانت تستخدم تقنية الراوي الذي يبدو كأنه يروي شريط أنباء رسمي. في ذلك الوقت كانت أفلام الأخبار في دور العرض تلاقي من الاهتمام ما تلقاه أخبار نشرة التلفاز حالياً. وكان يتساءل ماذا كان سيفعل المخرجون الكبار وقتها، جيمز ويل أو تود براونينج لو أنهم أخرجوا (دراكيولا) أو (فرانكشتاين) على طريقة الواقعية الجديدة. "خلافاً لما يعتقد بعض الناس، فأنا أحب أن أكون مستعداً كل الاستعداد، وبعد ذلك أقوم بالتغييرات. إن الإهمال يعني الافتقار إلى الاهتمام. وما مرت بي لحظة لم أكن فيها مهتماً."

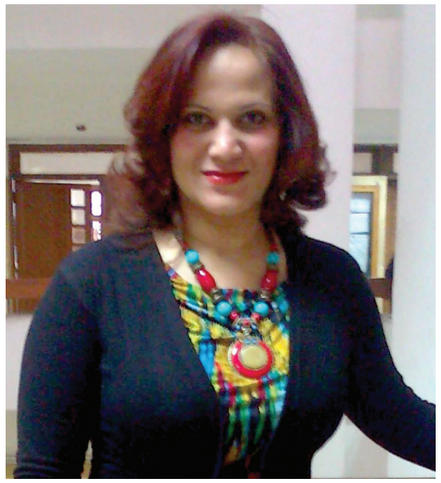
الطريق إلى الأوسكار

فاز فلليني بأول رحلة إلى أرض الأحلام (أمريكا) عندما رُشح فيلمه (الطريق) للأوسكار، لكنه عندما غادرها شعر أن معرفته بها قلت عما كانت عليه قبل الرحلة. كان هناك الكثير مما ينبغي أن يعرفه، وأدرك آنئذ أنه لن يعرفها أبداً. المكان الذي أحبه كان في الواقع هو ماضي أمريكا الذي لم يعد موجوداً. فهم أن أمريكا الطفلة البريئة الواثقة قد ماتت! يتفق أن تلقى في الحياة شخصاً عنده أسرار وحكمة، فتقضي وقتاً رائعاً معه، وترغب في الاستمرار ومواصلة التجربة في لقاءات لا تنتهي، ولكن عندما تدوم طويلا لا تتعلم شيئاً. لا يبقي إلا الفراغ، خيبة الأمل المبهمة. لهذا أحجم فيلليني عن اخراج الجزء الثاني من (حياة حلوة). "لو فعلت ذلك لأجبت عن كل أسئلتهم، وتُركوا غير راضين، لا بالجزء الثاني من (حياة حلوة)، بل بما يتذكرونه من الجزء الأول." هذا الوضوح والكبرياء جعلا لاسم الفيلم (Dolce Vita) مكاناً في المعاجم الأمريكية كعبارة تعني (حياة الدعة والانغماس في الملذات)، بل وادراج لفظة (فيلليني) كصفة (Felliniesque) في سير الأعلام. كان يواصل متعة البحث عن الحياة. "أنا أرى الفنان الخلاق واسطة، وفي نشاطه الإبداعي تتملكه شخصيات شتى عديدة، وكمخرج سينمائي سنحت لي الفرصة لأعيش حيوات كثيرة، وفي مختلف المراحل. ففي وسع المرء أن يصبح مثل خنفساء كافكا في تحوُّله مع أنه لم يعش تلك الحياة قط"، وكافكا نموذج مبالغ فيه لصاحب المخيلة الجامحة جداً، وكان في ذلك خير للعالم كله، أما له، فلا. إن الفنان عنده يتحول إلى وحش، أو إلى مسخ أو إلى مصاص دماء، من غير أن يكون واحدا منهم في الحقيقة!

ضفدع الشجرة*

ترجمة: عبير الفقي

ليست غرف القلب هي التي تأسره
لكنها دهاليز العقل..
لماذا صورته تشتعل أخضر وأزرق باستمرار
الوجه العيون المتسائلة، شكل رأسه
الذي هو أبعد من أي شيء
يمكن أن أتفهمه.
ما هي الدروس التي يجب تعلمها لتجاوز
الفصل الأخير من الحنين؟
هذا الصباح، ضوء الشمس احتجز كل شيء،
لكن الرياح اجتاحت الشوارع أخذة معها كل
شيء،
حتى الروح.
أحيانا الستارة لا تقع تماما، والمسرحية،
بالكاد تستمر
بوضوح. على حد علمي. هذا ما قد
علمتنا أياه الكتب المدرسية. ذلك الأعمى،
سرفانتس الذي ظل يبني باستمرار ليرى ثم
رأى ماهو
أكثر من اللازم، لم يمكنه تقبل النقاء المطلق
من التجريد. لكن اليس هذا هو خطئنا
الأساسي؟
ضفدع شجرة ينعق فوق ذاكرة خلفية،
والأغطية باردة و الغرفة المظلمة تعود،
لكنك لست هنا لتهمس لي لأنام.
المحيط الطويل العاصف لا يقدم أي بديل



لصوتك، قلق من الطريقة التي يمكن أن يكون
بها في الليل.
ماذا هناك لتفهم؟ ليس القلب، بالتأكيد
ليس القلب الذي بسهولة دّرب لينسى.
ليلة بعد ليلة، مثل ضفدع الشجرة، أذكر نفسي
من أنا، ناطقا بما لا استطيع أن أنطقه خلال
النهار.

* قصيدة للشاعر الأمريكي المعاصر (سي.ديل يونج).

شهقات الفراش

فاطمة حاسي

1
بأظافر شبه ميتة
أخدش جدار الصمت داخلي
ضجيج الصغار حولي
لا يقودني الى هدنة
حزني المنثور على بقايا
غروب
يضفي بريقا
على عيون
ليل
يكتم وجعه.
"قلبي الذي يأوي مدينة بأكملها
تتصدع عروقه
كلما ظللته غيمات
حبلى بالانتظار.. !"

2
بما أوتيت من حيلة
أقطف صدى ضحكات ماكرة
أدسها في ثقوب
تحرسها السنونوات
أركض خلف غيمة بعيدة
بقدمين حافيتين
ورأس تائهة
كيف أرتوي من نبعك
أيها الأمل
فمي مكفن
وعينك ضريرة.. ؟ !
"تخيفني الأقنعة
تلك التي لا تفصح
عن سوادها
الا
في عثرة بياض.. !"

3
أحمل أحلامي
صوب الجبل أخطو
هناك
دفنت كثيرا من الوردات
وبالكاد
أينعت دحنونة
في اغتراب العمر.
"لست خرابا
أنا نزيف الشجرة المخلوعة."

4
كان عليك أن ترسب عدة مرات
في افشاء ضحكة أنيقة
قبل أن تعلن هذا العواء المدوي
أيها العالم.

5
أبتسم ،
كزنبقة تكسو الحقول
بصمتها الفواح.

طعم الحكايا القديمة

اشرف قاسم

لوجهك طعم الحكايا القديمة
و بوحكِ وجهُ البلاد
التي أرضعتْنا التغرُّبَ
في زمن الأمنياتِ
العقيمةْ
و قلبُكِ آخرُ نقطةِ ضوءٍ
و آخرُ كفٍّ
تُرَبِّتُ فوق الجراح
الأليمةْ
فكيف سأرسم وجهَكِ طيراً
و أنتِ كفردِ حمامٍ حبيسٍ
يُرَتِّلُ دمعتَهُ مُفرداً
و يسكن بُرجَ الأماني
العظيمةْ

فكيف سأرسمُ هذا الوجعْ
و كيف سأرسم
وجهَ ملائكةِ اللهِ
في زمن
من خليط البِدَعْ
و كيف سأقترب الآن
من وهَجِ الأولياءِ
يمرون بي
مثل سربِ البجَعْ
و كيف سأكتبُ
كنتُ و كنتِ ؟
و كل الذي بيننا
لم يقعْ

رأيتكِ حين اقتربنا
كنورسةٍ مُجْهَدةْ
تسافر عبْرَ بلادِ الأماني
و ترجع
تائهةً
شاردةْ
تُرَتِّل وِرْداً
من الإنتظارِ
و تبكي مع الوحدة
الباردةْ
و ترسم وحدتها طائراً
يسافر
بين دمِ الأوردةْ

و كيف سأرسم حزنَ الجمالْ
و بعض الذي بيننا
لا يُقالْ
و كيف سأشكو
إلى اللازَوَرْدِ
و أحكي له
شجنَ البُرتقالْ ؟
و كيف أجيبُ سؤالَ
القصيدةِ عنكِ لقلبي
وأنتِ
السؤالْ

يملأ الفراغ من دون أن يملأه

رضوان السائحي

- 1 -
ظل الوردة
أريجها،
ظل المرأة غيابها
- 2 -
إذا أزهر الظل
أبان عن رجل يتهكم من أحلام امرأة.
إذا أزهر النور
كشف عن امرأة تقشر لوز الحب.
- 3 -
يظل الرجل في الظل
يحلم
بنور قلب امرأة.
- 4 -
في الحب
هجر صامت
أبلغ من وصل صاخب
يعقبه نسيان.
- 5 -
في الحب
ينتهي كل شيء
ويظل كل شيء بلا معنى.
- 6 -
يقول الرجل'أنت ظلي'
ترد المرأة: 'أنت نوري'
- 7 -
قلب الرجل
رخام يزهر بالحب،
وقلب المرأة
محارة تمتلئ بالأحلام.
- 8 -
للقصيدة
آلاف المرايا
تعكس الحب..
وتقويه.

السفينة المهجورة

مهند النابلسي*

بعد أن خدمت السفينة الفضائية لسنوات طوال وخاضت تجارب رائدة واجتازت مخاطر جسيمة، قام مركز المراقبة الأرضي بإبلاغ رائد الفضاء الأخير على المركبة الكولونيل سعيد بأنه سيتم التخلي عن المركبة بعد أن استنفذت مهامها وقام قائدها بإجراء آخر تجربة فضائية ثم طلب منه أن يحاول النزول بها بسلام على الأرض وأن لا يتركها تصطدم تائهة بعمران أرضي وتتسبب في دمار كبير بعد أن تتحطم بدل أن تدخل متحف الفضاء الكوني كأول مركبة فضائية قضت عقدين من الزمان وهي تعمل كمحطة للتجارب الفضائية الرائدة.

انزعج الكولونيل سعيد كثيراً وكأنه مقبل على فقدان كائن عزيز، وقد أُبلغ أن هذه هي مهمته الأخيرة التي سيتقاعد بعدها، والتي ستتوج بطولاته الفضائية وتمنحه فرصة الحصول على ميدالية البطولة الفضائية التي تمنح للرواد المميزين.. "وفي أسوأ الظروف سأقوم بتوجيهها نحو أرض قاحلة.. صحراء ربما ثم أقوم بالقفز منها بسلام.." حادث نفسه.

وأكثر ما أزعجه حصوله في الشهر الأخير على معلومات هامة جداً، وانقطاع اتصاله مع المحطة الأرضية بواسطة "انترنت الفضاء": فالنجم الذي عاد للتوازن كالبركان والذي تم رصده لأول مرة منذ مئة وخمسين عاماً، عاد للمعان مجدداً وكأنه يتوهج مبشراً بألعاب فضائية نارية مثيرة. ورصد منظاره الفضائي سحابة فضائية من الغاز والغبار تدور كالدوامة ملتفة حول كتلة صغيرة، وهي تنبئ بأنها ستبرد وتتكثف لتتحول يوماً ما إلى كوكب جديد.

وفي مختبره الفضائي لاحظ نمو سريع لبكتيريا غريبة في التربة "المريخية" التي أحضرها أحد الرواد من كوكب المريخ، مما يعزز الاعتقاد بوجود نوع من الحياة على الكوكب الآخر. وتنهد بحسرة وهو يفكر أن معلومات كهذه لن تصل ربما للأرض، ومنها ما توصل إليه مؤخراً بواسطة تقنية جديدة مستحدثة تعتمد على "القانون الذهبي" والتي يمكن بواسطتها قياس المسافات الكونية بدقة كبيرة، مما قد يحدث انقلاب معرفي في مفهومنا التقليدي حول العمر المفترض للكون ودرجة تجدده.

لقد قرر أخيراً أن يهبط من المركبة قبل اصطدامها المريع بالأرض وتخلى عن يأسه ورغبته الخفية بالانتحار، فقد كان يشعر أن مصيره مرتبط بمصير مركبته المنبوذة!

وبذل محاولة يائسة لتسجيل المعلومات القيمة على قرص مدمج بعد أن فشل سابقاً لمرات عدة، واستعان بقوة التركيز النفسي حيث قام بالإيحاء مغمضاً عينيه، وتمتم بعبارات مهمة: "هيا.. يا رب.. ساعدني.. يجب أن أنجح في تسجيل هذه المعلومات.. هيا.. سجلي.. سجلي.. هيا" ولم يصدق نفسه عندما رأى لمعان زر التسجيل يعمل مجدداً بعد أن يأس من إصلاحه.. وعاد لتفاؤله وثقته بنفسه وإيمانه.. وشعر أن الله معه في مهمته الكونية.

أخيراً سالت من عينيه دمعتان حارتان قبل أن يكبس على زر الهبوط وينطلق مقذوفاً من مركبته.. ونظر بحسرة ومرارة وهو يبتعد عن مركبته العتيقة التي خدمت العلم الفضائي لسنوات طوال، وبدا وكأنه يترحم عليها! ولكنه عاد لتفاؤله عندما تذكر أنه يملك في جيب بزته الفضائية قرصاً مدمجاً يحتوي على معلومات قيمة جداً، فالحياة يجب أن تستمر!..

وأشرقت فكرة منيرة في تلافيف دماغه وجاءت نفسه قائلاً: "لن أتقاعد.. سأعود للعمل مجدداً. سأقوم بإلقاء المحاضرات حول تجاربي الفضائية".

كبسولة القرن العشرين!

طلبت معلمة الانجليزي من طلابها تحديد عشرة بنود صغيرة لوضعها في كبسولة مغلقة، حتى إذا ما مر الزمان وجاء أحفادنا واكتشفوها، استطاعوا من خلالها تحديد طبيعة الحياة في العقد الأخير من القرن العشرين. وفكر تلميذ نابه واختار أن يضع ما يلي داخل كبسولة الزمان:

- صورة فوتوغرافية ملونة لمحطة الفضاء الروسية مير وهي تمخر عباب الفضاء.
- صورة فوتوغرافية صغيرة لطائرة الستيلت الأمريكية وهي تلقي بقنابلها الموجهة بالليزر نحو يوغوسلافيا أو العراق أو افغانستان لا فرق.
- رقاقة كمبيوتر صغيرة.
- تلفون خلوي متطور.
- كاميرا رقمية صغيرة.
- كاسيت لفلم كرتون جديد من إنتاج والت ديزني.
- صورة ملون معبرة لصفحة الانترنت لمحطة التلفزة الشهيرة سي إن إن.
- وحدة النقد الاوروبية الجديدة "اليورو".
- عينة صغيرة من الاسمنت الفائق القوة.
- صورة فوتوغرافية معبرة لمأساة لاجئ كوسوفو في الجزء الأعلى، ومنظر لمجزرة اسرائيلية تقتلع شجر زيتون في قرية فلسطينية في الجزء الأسفل من الصورة وذلك أمام رأي أصحاب الأرض المحتجين!

وبالفعل فقد دفنت الكبسولة في بئر مهجورة، ومر عليها قرن من الزمان، وعثر عليها تلميذ نبيه آخر، ففتحها بدهشة وفضول واطلع على محتوياتها، وكتب موضوع إنشاء مدرسي واصفاً محتوياتها على الشكل التالي:

لقد كان هناك تعاون عالمي منظور في مجال استكشاف الفضاء الخارجي، وبقيت هناك قوة عالمية أحادية مهيمنة على مقدرات العالم ترسم خرائط الدول وتعاقب من تشاء بالقنابل والدمار، ولهذه القوة الكونية مصالح متناقضة فهي مرة تعاقب دولة ما لطغيان قادتها ونزعتهم الإجرامية في التطهير العرقي ومرة أخرى تدعم دولة ظالمة اسمها "اسرائيل" وتساعدها على الاستيطان وقتل الفلسطينيين (أصحاب الأرض) وهدم البيوت وقلع الأشجار واستنتج التلميذ النبيه أن عالم العقد الأخير من القرن العشرين كان عالماً غير متوازناً تحكمه المعايير المزدوجة وشريعة الغاب بالرغم من التطور الحضاري المذهل نسبياً وعزا التطورات المذهلة لتقدم تقنيات الحاسوب وظهور الانترنت وانتشار وسائل الاتصال، حيث أصبح انتقال المعلومات بسرعة سمة العصر.. واستنتج ذاك التلميذ المجهول الذي سيأتي بعد مئة عام بأن هناك ثقافة أحادية التوجه تسيطر على العالم وتصهر الأفكار والعقائد في بوتقة واحدة، وأن حيز الثقافة البصرية – السمعية يحتل نفس الحيز الذي كانت تحتله ثقافة الكتاب المطبوع.. هكذا كتب في موضوعه الإنشائي: لقد كادت إمكانات طفل في العاشرة أن تفوق قدرات شيخ في الستين من ناحية القدرة على تطوير مهارات التعامل مع الحاسوب والانترنت.. واستمر في استنتاجاته الذكية فلاحظ أن وحدة اليورو تشير لتشكل اقتصاديات إقليمية ضخمة جديدة تسعى لمواجهة المنافسة الدولية وربما الأمريكية، وهذا مؤشر على دخول عصر العولمة والتكتلات الاقتصادية الضخمة.. ثم انبهر لمرأى عينة الإسمنت ففهم أن الإسمنت بقي محافظاً على أهميته القصوى كمادة بناء أرضية قادرة على اجتياز تحديات الزمان. سره جداً اكتشافه للكبسولة ولم يخبر أحداً، فقرر أن يبقى موضوعه الإنشائي طي الكتمان، ونام وهو ملئ بالدهشة والحماس وحلم بالمكافأة التي سيجنيها بعد أن يقدم الكبسولة لقائد مركبة الفضاء عندما ينطلق مع والديه في رحلة المريخ الموعود بها في إجازته الصيفية القادمة!

* عضو رابطة الكتاب الأردني

وَمَا يُحيرُ البُكاءُ؟

سيف الدّين بنزيد*

- في الباب طارقٌ... قُمْ وافتَح البابَ يا أخي.
شخيرُهُ يرتفعُ، يُغيّرُ وضعيّة نومهِ فيتعرّى جانبُه الأيسرُ.
- لعلّهُ مُسافرٌ ضلّ الطريقَ أو شخصٌ جابَهُ الجوعُ في برد هذا الليل العميق. اِنهض يا أخي فقد سبق لي أن قمتُ مرّتيْن.
بصوتٍ مُتقطّع فيه نبرة انزعاج: - أُرقد أو دعني أرقد... لن أفرّط في دفء سريري حتّى لو خُلعَ علينا البابُ.
- لكن يا أخي، ألا ضمير لكَ؟
- سُحقا لكَ ولضميركَ، مَن ذا الذي جاءنا حين قُمتَ مرّتيْن يا أبا الضّمير؟
- كان فعل الرّياح!
- إذن فالبابُ الآن ما قرعتهُ غير الرّيح!
- لكن يا أخي...
تمرّغ الأخ الأصغر في الفراش غير مُبال، ثم توسّد يُمناهُ: - كان يوم شقاء حين أعلموني يا عُقبة أنّك شقيقي!
البابُ مرّة أخرى يُقرعُ، يقفز عُقبة، يفتحُ المزلاج بانفعال، لكن لا أحد خارج الكوخ فرجع إلى فراشه ساخطا تُصاحبه ضحكات أخيه المكبوتة مُنسلّة من تحتِ الغطاء.
- اِضحكْ يا مُعاذ، ضحكَ الناس عليك. ها أنّي سأنام وضميري معي سينامُ. لن توقظني الرّيحُ ولن يوقظني الأنامُ...
ولم تكدْ العيون تُغمض من جديد حتّى اشتدّ الطّرق مرّة أخرى. ضغط عُقبة على أذنيْه بكفّيْه لكنّ الصّوتَ ظلّ مسموعا، جعل إصبعيْه في أذنيْه إلا أنّ الصّوت لم ينقطعْ. كان القرع قويّا ومُرافقا بنفخ الرياح، وكان لهذه الجوقة وقع موحش على القلوب يُشبه وقع النّحيب. لم يشأ عُقبة التراجع عن قراره، فبقيَ في فراشه على مضض كأنّه مُمَدّد على المسامير. وبعد صراع طويل مع السّهاد والأرق وصوت القرع استسلم لنوم عميق لم يفق منه إلا عندما انتصبت أشعّة الشمس على وجهه. تثاءب طويلا، فرك عينيه. يقتحم الأخ الأصغر الكوخَ لاهثا مُنقبض الوجه. عُقبة ناطّا من فراشه:
- ما وراءك يا مُعاذ؟
- مِن أين سأبدأ يا أخي؟ وماذا سأقول؟
- قصفتَ لي رُكبتيّ! تكلّمْ...
- أمس... ليلة أمس... حيّ أسماءَ...
عُقبة مُرتعبا: - ما به؟ ماذا حلّ به؟
- هاجمه بنو جندل، لم يتركوا كوخا دون أن يضرموا فيه النّارَ، لم يتركوا رجلا على قيد الحياة. ليس هنالك في الحيّ سوى الجثث وبرك الدّماء المُتخثّرة والدخان المتصاعد.
- وأسماءُ يا مُعاذ؟
الأخ مُتلعثما: - سألتُ نساءً من حيّ بني إسماعيل شهدن الواقعة من بيوتهنّ، فقلن لي إنّ البعض قد تمكّن من الفرار وأرجو ألاّ يكون مكروهٌ قد أصابَ أسماءَ...
كالدم المُتفجّر من شريان، اندفع عُقبة نحو الباب وأخذ يُقلّبُ عينيْه في كلّ الاتّجاهات لاعنا نفسه حتّى التقى نظرُهُ بخصلة شعر فجثا أرضا يلتقطها مُرتعشا وعلى خدّيه تسيلُ العبراتُ...

* أكاديميّ تونسيّ

قصص قصيرة جدا

محمد الحديني

حقيقة غير مرئية

على ارتفاع منخفض، ولعدة أيام متتالية، حلقت السفينة الفضائية متنقلة بين ألـوان الأرض المختلفة.. سلط الفضائيون تليسكوباتهم العملاقة المزودة بالأشعة السينية على الأرضيين.. كانت دهشتهم شديدة، كل الصور التي ظهرت على الشاشات، كانت لسلاحف مختلفة الألوان والأحجام تتسابق في طرق غير ممهدة نحو خط نهاية يتباعد تدريجيا.

شريد

وحيد القرن الذي لم ينبت له قرن، أضحى منبوذا بين أقرانه.. اليافطة التي كتب عليها اسمه والتي علقها في رقبته، لم تكفه عندما تكاثرت الضباع حوله.

أمنية

على ورقة بيضاء، رسم الطفل كرة قدم.. أرفقها بخطاب خطته أمه إلى الأب.. بعد حين، عاد الغائب ومعه عكازان صغيران.

استجمام

على رصيف منزو في شارع مظلم، رسم سريرا وثيرا.. على حائط المبنى المتهدم، أكمل رسم باقي محتويات الغرفة.. استلقى مستمتعا.. بعد لحظات، بدا عليه التأفف.. الوقت يطول، وقد ضغط على الزر ولم يأته موظف خدمة الغرف بإفطاره الشهي.

تشابه أسماء

فرس النهر الذي غطى الوحل معظم جسده، سال لعابه على قطعة سكر، امتدت بها يد الراعي إلى فرس آخر نظيف وذي ملامح مختلفة، يقف على اليابس.

الحمَّارْ

عبد السلام إبراهيم

شعر أصحاب الحمير الذين وقفوا ينتظرون حساني الحمَّارْ في سوق الثلاثاء خلف سلخانة "أبو الجود" بالضيق بسبب تأخره، وهو الذي كان يتواجد في شارع السوق قبل أن ينفخ المارد في النار. لم يصدقوا ما قاله حمَّارْ آخر بأن حساني الحمَّارْ اختفى. تسبب ذلك في أن امتد طابور الحمير حتى وصل إلى البركة. شعر أصحاب الحمير بسياط الشمس تلاحق أعناقهم ورؤوس الحمير المتدلية تميل يمينا ويسارا.

كان حساني طفلاً موحلاً في الطين أمام بيته عندما دهسه الحِمار الذي يستخدمه أبوه في نقل الغلال إلى شونة القراريش. زوجة أبيه هي الوحيدة التي رأت ما حدث فزَّمت شفتيها لتخفى فرحتها، ولما صرخ هزت حاجبيها ثم أغمضت عينيها ودخلت بيتها، ولم تشأ أن ترفعه من اللُّجة التي كادت تخمد أنفاسه. لكن فكيه ظلا متورمين لمدة ثلاثة أشهر، وكُسرت سنتان وثلاثة ضروس بعد أن ركله الحمار قبل أن يقع خامدا تحت أرجله. قيل حينئذ إن الحمار الذي دهسه وجدوه منفوخا في ترعة السبع عيون بقوص.

في الحضرة التي أُقيمت في شارع القراريش للاحتفال بمولد "أبو الحجاج" قال أحد الواقفين أمام السرادق إن حساني الحمَّار سيدخل الحضرة، وربما يفعل فعلته دون أن يراه أحد. ما إن بدأ الواقفون يهتزون يميناً ويساراً، حتى دخل من تحت قماش الصوان، جلس خلف صفوف الذاكرين. في اللحظة التي علا فيها صوت المنشد في مكبرات الصوت واحتدام الذاكرين اهتزازا، وتمايلهم يميناً ويساراً وقف مندمجاً في الصفوف وانصهر في نسيجها. غاب عن الوعي وراح يشهق، ربما كان المنشد أشد منهم صوفية وورعا فاختلط إنشاده بزفرات عميقة. عندئذ أفاق حساني الحمَّار وانتشل عمائمهم، قص شعر "الذاكرين" الذين كانوا يتمايلون وأرواحهم هائمة، كانوا في قرارة أنفسهم يدركون بشكل يقيني أنهم في حضرة الأولياء، وأن الأولياء يأتونهم إلى حضرتهم، ويشاركونهم الذكر فرحين فبدأ البعض منهم يصرخ منتشياً.

كان المشهد غارقاً في الإنشاد والذكر والصرخات الممزوجة بنشوة الوجد. الواقفون أمام الحضرة مسَّتهم الرجفة فتمايلوا طرباً ووجداً. المشرفون على الحضرة الذين تناثروا هنا وهناك لخدمة المدعوين اندمجوا من خارج السرادق. كان هناك طفل صغير يقف بالقرب من المنشد يلوك قطعة لحم ممزوجة بطبيخ أحمر ضحك ضحكة ابتلعتها زفرات الذاكرين.

كان من الممكن أن يمر ما فعله حساني الحمَّار في حلقة الذكر دون أن يذكره أحد، فما قيل في الأيام التالية أحاط الليلة بغموض امتزج بظلامها عندما أُطفئت الأنوار. المرأة التي كانت فوق سطح بيتها لمحت بصعوبة يدين آدميتين تعالجان

رؤوس الذاكرين بمقص كبير، وتسرقان نقودهم. جيء بالطفل الذي كان يأكل قطعة لحم ممزوجة بطبيخ أحمر، واستنطقوه فقال بعد ملاطفته وتذكيره بما حدث : إنه رأى شخصاً عارياً يقص رؤوس الذاكرين، ثم وضع الشعر الذي سقط منهم في سيالته. وذكر أيضا أنه سرق نقود الذاكرين جميعاً.

اندهش الكثيرون من رواية المرأة التي كانت تشاهد الذكر من فوق بيتها خصوصاً صفوف الذاكرين، وخُيل للكثيرين منهم بأن شعر رؤوسهم قُص قبل الحضرة، وتمنى كل منهم أن يكون قد قُص أثناء الحضرة إمعاناً في إظهار خشوعه وإيمانه. لكن لم يصدق أي منهم ما قالته بأن الحمَّار كان يرقص رقصاً إباحياً أثناء الذكر. بل اتهمها بعض الذاكرين بالجنون، و"إذا كان حساني الحمَّار فعل ذلك فأين كنا نحن؟" وقال آخر "رقص إباحي؟ إنه مكر زليخة وصاحبات السكاكين."

الغريب أن بعض الذين سمعوا ما قاله الطفل، وما قالته المرأة هتك سكونهم الليلي، ففي اليوم التالي راحوا يبحثون عنه في سوق الأربعاء بالبعيرات وسوف الخميس بأرمنت، وفي ساحة الشيخ الطيب والساحة الرضوانية وكل حلقات الذكر، لكنهم لم يعثروا على أثره.

عندما وقف حساني الحمَّار أمام الحمار الخامس اهتزت يداه وانتفض وراح يقص بشكل مشتت، فقص أذن الحمار اليمنى فنهق عاليا ورفع رأسه متوجعا. عندئذ شعر بأن الحمار يركب فوقه، ويجوب به شارع السوق حتى وصل به إلى معبد الكرنك، ثم قفز الحمار من فوقه وركض بين بهو الأعمدة وأفنية المعابد الكبرى. عندئذ أسرع حساني بعد أن اجتاز معبد تحتمس الثالث، ولحق به عند البحيرة المقدسة، هجم عليه الحمار ودار بينهما صراع طويل انتهى بأن قفزا معا في البحيرة فتعكر ماؤها.

بعدها بلحظات أسرع حُراس المعبد وأخرجوه

ثم أجلسوه أرضا، وضموا ساقيه معا لكي يحكموا سد مؤخرته التي راحت تخرج محتوياتها بيسر، وليضيقوا الخناق على الروح لكيلا تخرج منها. عندئذ بدأت أنفاسه تنتظم وفتح عينيه بصعوبة. لكنهم أخرجوا الحمار من البحيرة نافقا. يوم السوق التالي عندما كان قد فرغ من قص شعر الحمير جلس بجوار البائعين. ضحك كثيرا. قص لهم ما رآه يوم البحيرة المقدسة، لكن الوجوم ألقى بردائه على وجوه الواقفين، لم يصدقوا ما حكاه لهم من أمره مع الحمار. لكن بائعة الدجاج التي لا يسلم المارة من لسانها قالت له "إنت حمَّار كبير" فضحك الواقفون، وتفحص حساني وجوههم فانزوى بجوار الجزار. عندئذ ابتعد الجميع عنه.

لم يعرف حساني الحمَّار ما حدث له في هذا اليوم بالضبط، ونسى تماما الذين شهدوا واقعة حساني الحمَّار مع الحمار الوهمي التي انتشرت بين الناس. كان كل شخص يحكيها يقوم بتغيير أحداثها، فمنهم من قال إنه أثناء نوبة الصرع التي انتابته في هذا اليوم، كان يرتفع قليلا عن سطح الأرض ويلف حول نفسه بسرعة فائقة، ثم يقع فينتفض ويزفر بشدة. حكي شخص آخر تلك الواقعة بعد عشر سنوات بأن حساني الحمَّار تحول إلى حمار هزيل لم يصمد أمام نوبة الصرع التي انتابته، فوجدوه ملقى في ترعة قوص برأس آدمية، لكن كان هناك القليلون من صدقوا تلك الحكاية، على الرغم من أن هناك شخص وحيد رأى تلك الواقعة، وقال إن النوبة التي داهمت حساني الحمَّار في هذا اليوم لم تكن شديدة كما حدثت له يوم حلقة الذكر في شارع القراريش والتي لم يرها الذاكرون الذين كانوا في ذكرهم غائبين.

الغريب أن حساني الحمَّار وجدوه في سوق الثلاثاء الماضي يقص شعر الحمير، وكان شخصاً سليماً، وكان طوال مسيرة قص الشعر التي بدأها من أول شارع "أبو الجود" حتى نهايته لم تظهر عليه علامات الصرع. في اليوم التالي حكي أحد البائعين في شارع السوق إن حساني الحمَّار قد حمل حماراً كبيراً بعد أن فرغ من مهمته. لم تفلح عندئذ محاولات البعض من إنزال الحمار من فوق كتفيه.

في اليوم قبل الأخير لمولد "أبو الحجاج" توافد المريدون من جميع المحافظات. وكانت قد نُصبت الخيام أمام المسجد وبالقرب من مسجد أحمد النجم المجاور له منذ أسبوع. تناقل المريدون حكايات حساني الحمَّار في سرادقات الذكر وعند بائعى الحلوى، ووضعوا حُراساً يمنعوه من الدخول أثناء الحضرة.

يوم "الدُورة" آخر أيام المولد، خرج الآلاف من الأهالي من جميع القرى المجاورة يصطفون حول الطرقات. تقدم حساني الحمَّار صفوف الخيَّالة عند بداية الدورة في شارع البحر بحمار أسود. راح يتمايل مع مكبرات الصوت التي فجرت الموسيقى والطبول وامتزجت بصوت الربابة. وقف فوق الحمار يحتسى الجاز ثم ينفخ النار. صرخت النساء والأطفال وتكاثف المحيطون به، ثم اختفى فجأة. وصلت الدُورة إلى شارع البحر على امتداد سور معبد الأقصر. رأت الحشود المصطفة حساني الحمَّار ينطلق من جوف الدُورة والنيران مشتعلة فيه وفى الحمار الذي ركض على غير هدى. شيء غريب حدث، لم يعرف أحد من الذين حضروا دُورة "أبو الحجاج" في هذا العام أن حساني اختفى هو والحمار بعد الحريق الهائل الذي اشتعل بهما. لكن ما كان يحدث في الأعوام التالية جعل البعض ينسى حادث الاختفاء لأن حساني الحمَّار كان يظهر في كل دُورة ممتطيا حماره وألسنة النيران توجع وجوه المتفرجين، وشعر رؤوس آدمية وحمير تتطاير من جوفه.

PABLO PICASSO (STILL LIFE WITH BULL'S SKULL)

التصوف الإسلامي في المغرب: مظاهر الفاعلية والانفتاح

د. خالد التوازني*

لا شك أن للتصوف المغربي إسهامات كبيرة في مجمل التحولات الفكرية والحضارية والمجتمعية التي عرفها المغرب عبر تاريخه الحافل بالمنجزات، حيث يشكل التصوف رصيدا ضخما من التراث اللامادي للمغرب، جدير بالاهتمام واستثمار ما يكتنزه من طاقات أخلاقية وجمالية في مواجهة تحديات العصر وزحف التيارات المادية وأزمة الأخلاق في كثير من المجتمعات المعاصرة.

إن التصوف المغربي بما عُرف عنه من قيم الوسطية والاعتدال ونشر المحبة والتسامح وقبول الاختلاف..، يمكن أن يشكل اليوم مدخلا لبناء مجتمع أخلاقي وكيان حضاري متجدد ومنتج لقيم النهوض والمواطنة، يحافظ على ثوابت الأمة الدينية والتاريخية، وفي الآن ذاته يساير العصر في المتغيرات. وسيقارب هذا المقال جوانب من التفاعل الإيجابي للتصوف المغربي من أجل إبراز إمكاناته في السياق المعاصر باعتباره قوة اقتراحية مهمة، وكذا خلق جسر تواصل مثمر بين التراث الصوفي المغربي والتحديات الراهنة لاستشراف حلول لواقع معقد ومتشابك.

إذا كان التصوف الحق هو "الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلائق"[1]، فإن أهل التصوف بالمغرب لم ينشغلوا بالحقائق وترك العلائق، بل سعوا إلى إفادة الخلائق ونفعهم، ومن ثم، فإن تجليات تفاعل القوم مع قضايا مجتمعاتهم متعددة، وتظهر أكثر في السلوكيات العملية، وهو ما يؤكد تبني التصوف المغربي لمنهج القرب اقتناعا واختيارا، لا اضطرارا وتقليدا، ذلك أن الاحتجاج بالعمل أقوى في الدلالة من الاحتجاج بالنصوص، لأن العمل لا يقبل تأويلا. فما هي تجليات التفاعل الإيجابي للتصوف المغربي؟

تجليات التفاعل الإيجابي لصوفية المغرب:

يمكن الوقوف على نماذج من التفاعل الإيجابي عند صوفية المغرب من خلال الآتي:

1 - الاندماج في المجتمع وخدمة الناس:

قد يوفق الإنسان المسلم بين الظاهر والباطن، فيقول إن الشريعة من غير الحقيقة رياء وكذب، وإن الحقيقة من غير الشريعة إباحة وفسوق، وقد يوفق بين الأمور الدنيوية والأمور الأخروية بمذهب جميل معتدل بين الطرفين، فليس الزاهد من لا يملك شيئا، بل الزاهد عنده من لا يملكه شيء، فهو مالك للدنيا غير مملوك لها بحال[2]. والظاهر أن هذا الوصف يكاد ينطبق على صوفية المغرب، فالشاذلي (أبو الحسن) دعا جهارا إلى التنعم بالملابس والمراكب وغير ذلك، وكان يلبس الفاخر من الثياب، ويركب الفاره من الدواب، ويتخذ الخيل الجياد[3]. وهذا الشيخ مولاي التهامي الوزاني –على الرغم من زهده وورعه- كان من كبار الأثرياء، حيث ورد في "تحفة الإخوان"[4] أن لهذا الشيخ أراضي فلاحية بقبيلة سطة كانت تستغل في زراعة الحبوب، وله أجنة وغراسات بوزان، وفي غيره، وأنه كان حريصا على توجيه أبنائه لتعاطي الأسباب حتى لا يقع لهم طمع في الناس[5]، بل بلغ الأمر أن عُرف بعض الصوفية المغاربة بالجود ونفع الناس، كالشيخ أبي العباس السبتي الذي بلغت شهرته في الكرم والسعي لمنفعة الناس عنان السماء، فمذهبه يتلخص في أن "الوجود ينفعل بالجود"[6].

كما كان لمؤسس الزاوية الوزانية الشيخ مولاي عبد الله الشريف من الأملاك ما سمح له بمتابعة دراسته بتطوان وفاس في ظروف مريحة؛ فأثناء مقامه كطالب بالمدرسة المصباحية كان يلبس الثياب الفاخرة كما كان يلبس العلماء بفاس[7]. وقد كان صاحب زاوية المخفية بفاس الشيخ أحمد بن محمد بن عبد الله معن الأندلسي[8] يتعاطى الأسباب الدنيوية إلى جانب تصوفه، "ولا سبب له سوى ما يتعلق بماله من أجنة ونحل ونحوها، فيكثر الذهاب لخارج المدينة لمناولة ما يحتاج له، ويباشر أمورها بيده، من زبر دوالي العنب وخدمتها، وتفقد النحل بعمل ما يصلح له، وقطع الشهد وعصره، وغير ذلك من أمور الحراثة وغيرها.. فلا يترك العمل إلا إذا لم يجد شيئا يصنعه"[9].

كان لابد للصوفي من امتهان مهنة أو حرفة يقتات منها مع التصوف، فالخلطة والكسب والأخذ بالأسباب الاجتماعية ضرورة دينية[10]. وقد اختلفت أساليب شيوخ التصوف في التعبير عن اندماجهم وخدمتهم للناس، فشاعت تقاليد إطعام الطعام، والتطوع لمساعدة المساكين بطرق مختلفة، وتدريس أبناء الفقراء، وممارسة التطبيب، والإصلاح بين المتخاصمين[11]، وتقديم ما يستطاع من نصح وعون لأفراد المجتمع، فمنهج الصوفية يقوم على أن يقابل الخير بالخير، وأن يقابل الشر بالخير أيضا، لأن الصوفي كالأرض يطؤها البر والفاجر، وهم بذلك يسهمون في استبدال إرادة الشر بإرادة الخير في الإنسان، وتخليق الحياة العامة، الشيء الذي عجزت عنه كثير من البرامج الإصلاحية[12]. وهم بهذا التوجه، إنما يقتدون بالسلف الصالح؛ فقد كان الصحابة علماء مجاهدين، وعلماء تجارا، وعلماء مزارعين، فلم يتفرغوا فقط للعلم الديني ولا الدنيوي، ولم ينصرفوا إلى الدنيا أو إلى الآخرة، بل جمعوا بين الحسنيين. وهو ما ينسجم مع مفهوم المواطنة الفاعلة والحكامة الجيدة التي تنشدها مجتمعات هذا العصر.

لم يكن خطاب صوفية المغرب جامدا على نفسه، أو منعزلا عن مجريات عصره، بل تبلورت مواقف أقطابه من التحولات التي شهدها الواقع، وفق رؤية موضوعية في الغالب، بحيث لم يركنوا إلى اعتزال هموم الناس، والاشتغال بالعبادة فحسب، وإنما اندمجوا في محيطهم الاجتماعي، وخبروا مشاكله بدقة[13]، فأسهموا في حل قضاياه، وتوجيه مسار الحياة وجهة سليمة.

2 - نشر الإسلام:

انطلاقا من الوصف الرباني للأمة الإسلامية، في قوله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا﴾[14]. وانسجاما مع مفهوم الوسطية المقترن بالعدالة والخيرية، فإن هذه الآية تغني معنى الوسط بمعنيين إضافيين هما: شهادة الأمة على الأمم الأخرى، وشهادة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم على الأمة الإسلامية. ومعلوم أن العدالة هي شرط للشهادة، لذلك فالأمة الوسط هي الأمة المؤهلة للشهادة على الأمم، والعدل الذي يستلزم الشهادة على الناس، غايته تسمو فوق كل غاية، لأنه يرتبط بالآخرة، فهو بذلك يحمل الخير للناس، هذا الخير يتطلبه حمل الهداية إلى العالم. والخيرية هي صنو العدل، وهما معاً صفتان مطلوبتان للتبليغ، وللأمر بالمعروف وللنهي عن المنكر. ويعضد هذا المعنى قوله تعالى ﴿كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ﴾[15]. وحيث إن التصوف يقوم على مبدأ المكارمة لا المحاسبة، أي اختيار الأفضل والأجود، فإن نشر الخير اختيار طبيعي لصوفية المغرب، وهل من خير أفضل من رسالة الإسلام ؟ فكيف عمل صوفية المغرب على نشر الإسلام؟ وكيف تجلى نفعهم للغير وهم ينقلون الخير للعالم؟

قام صوفية المغرب بجهود عظيمة في سبيل نشر الإسلام منذ القرون الأولى من عمر الإسلام إلى تاريخنا الحديث[16]. حيث رفعوا راية الدين، ودعوا إليه بصدق وإخلاص، ودافعوا عنه بكل وسيلة، فأينما حلوا كانوا يشيدون الربط والزوايا لنشر الدين والعلم ورعاية الفضيلة[17]. وهم ينشرون الإسلام بأساليب سلمية كالتجارة والتعليم، ويرسلون النجباء من تلامذتهم على نفقة الزوايا، إلى مدارس طرابلس والقيروان، وجامع القرويين بفاس، والجامع الأزهر بمصر[18] وغيرها، واستمر عطاؤهم إلى وقتنا الحاضر بتشجيع حفظ القرآن الكريم والعناية بتعليم الأيتام والمحرومين، بل وتخصيص مساعدات مادية للأسر الفقيرة، والسهر على تنظيم قوافل طبية، إلى غير ذلك من الجهود التي تعود بالنفع العام على عموم المغاربة.

لقد كان لصوفية المغرب الفضل في انتشار الإسلام بإفريقيا جنوبي الصحراء: السنغال، ومالي، والنيجر، وغينيا، وغانا، ونيجيريا، وتشاد، خصوصا الطرق التيجانية والسنوسية والشاذلية... ومرد هذا خصوصا إلى اختلاط الصوفية بالطبقات الشعبية في هذه البلاد بين العامة والفقراء، مما أبدى لهؤلاء نماذج حية تتصف بالتقوى والصلاح، إلى جانب ما تقوم به هذه الطرق، من خدمات اجتماعية، وألوان من البر والإحسان والمواساة والمؤاخاة[19].

يضاف إلى ما سبق، اعتماد صوفية المغرب لمنهج فريد في التربية وتقويم السلوك، يقوم على مبدأ التدرج والترقي حسب همة المتلقي وجهده، مع مراعاة حال المتعلم أو المريد، حيث يلاحظ وعي الصوفي المغربي بهذه الحقيقة النفسية؛ "فمن تصلح له الخلوة رباه بها، ومن تصلح به الخلطة رباه بها"[20]. وهكذا تجلى الاندماج الفاعل لصوفية المغرب وانخراطهم في قضايا الوطن والأمة، في مظهر من أسمى المظاهر الإنسانية، وهو نقل الخير للناس، أي نشر الإسلام، مع ما يقتضيه هذا النشر، من نشر لعلوم الدين واللغة والقيم ومكارم الأخلاق.

3 - مقاومة الاستعمار:

على الرغم من أن رجال التصوف بالمغرب كانوا هم روح الجهاد المغربي[21]، إلا أنه تم وقوع نوع من التغاضي على المواقف الجهادية لفعاليات صوفية حية، قاومت التدخل الاستعماري بالمغرب[22]، وذلك لصالح الحركة الوطنية وجبهات المقاومة الشعبية. ومن ثم، لا يعرف الناس إلا النزر القليل عن إسهام صوفية المغرب في طرد الاستعمار الفرنسي. بل نجد أحيانا من يسيء لهؤلاء الصوفية باتهام بعضهم بموالاة المستعمر وترك المقاومة. والحال أن التصوف المغربي وفي لحظات الشدة، لم يكن ليركن إلى الرباط لختلي بنفسه فيه، بل كان يترجم معاني حبه لله في الارتكان إلى طلب لقائه عبر سبيل الجهاد، فكان طالبا للشهادة والذود عن العقيدة والوطن[23]، وتحريض باقي المغاربة على "تصحيح الأوضاع ومقاومة الأطماع"[24]، فكل ثائر كان وراءه صوفي، أو ينتمي إلى زاوية صوفية، كرائد من روادها، أو تلميذ من تلامذتها. ولقد بث الصوفيون في قلوب المغاربة شحنة لا تنفذ من الإيمان واليقين بنصر الله الذي لا يخلفه للمؤمنين المجاهدين الصابرين الثابتين[25].

بناء على ما سبق، ليس غريبا أن يكون الصوفية أول من قاوم التسرب الفرنسي في المغرب، ونستدل على ذلك بالحركة البودشيشية بزعامة المختار بن محيي الدين سنة 1907م، وحركة الهيبة ولد ماء العينين[26]، وغيرهما من الزوايا المغربية. غير أن القاسم المشترك بينها، يكمن في موقف الاعتدال والتوازن الذي اتخذته في مناهضتها للاستعمار الفرنسي.. حيث لم تقع في فخ الاندفاع والحماس الزائد، كما لم تساير بعض الحركات السلبية التي والت المستعمر[27].

هكذا، يتبين أن صوفية المغرب قد جمعوا بين السيف والمصحف، والعقل والعاطفة، وبين التسبيح في المسجد والبيت في ظلام الليل، والتكبير في ساحة الحرب والجهاد، لردع المستعمر ومقاومة الاحتلال. كما جمعوا بين الإشباع الروحي وتلبية المطالب المادية للمجتمع المغربي في أزمنة المجاعات والأوبئة، وحاربوا أهل البدع والضلالات، ليحافظوا على صفاء السلوك الصوفي ونقائه. وهي إسهامات جليلة تؤكد تفاعل الصوفية مع قضايا الدين والوطن والاندماج الإيجابي في الواقع بكل إخفاقاته وتشوهاته عبر اقتراح حلول وبدائل تعيد التوازن للمجتمع الجريح في أزمنة الفتن والشدائد، ليستمر العطاء مثمرا كذلك في أزمنة الازدهار عبر مواصلة البناء والإنتاج.

التصوف المغربي وآثار التفاعل الإيجابي

تحوَّل التصوف المغربي عبر تراكم إنجازاته وإسهاماته، إلى مؤسسة ذات "سلطة رمزية"، بفعل تفاعل الصلحاء والأولياء مع المجتمع، مما جعل الربط والزوايا من الثوابت الحضارية بالمغرب[28]. وقد شكلت هذه الزوايا فضاء لممارسة قيم الوسطية والمواطنة، ومن ثم، بروز تجليات أخرى من الانخراط الفاعل لمتصوفة المغرب في قضايا الدين والوطن أسهمت في الحفاظ على وحدة المجتمع المغربي وتماسك مكوناته وانسجام أفراده، حيث شكَلت هذه التجليات والآثار ثمارا لمنهج التصوف المغربي المعتدل والوسطي، وبرز بشكل جلي في ميادين عدة، خاصة في فضاء الزوايا، والتفاعل مع الذات، والآخر والمحيط. ويمكن توضيح ذلك من خلال الآتي:

1 - الزوايا بالمغرب ثمرة للوسطية الفاعلة

على الرغم من الطابع العلمي للزوايا المغربية[29]، إلا أنها شكلت فضاء غنيا بالمؤشرات الدالة على حركية صوفية المغرب ونشاطهم، بل اعتبرت جزءا من الصوفي ذاته، فليست الزاوية مجرد بناية للذكر والصلاة والتربية.. وإنما هي تجسيد للصوفية، وثمرة للتصوف.

أدت الزاوية المغربية مهاما بارزة، حتى غدت جزءا لا يتجزأ من الواقع المغربي، فقد وفَّرت الطعام أوقات المجاعات والأوبئة، وآوت الغرباء وأبناء السبيل، وقدمت الكساء للفقراء والضعفاء، ومنحت الصلات والعطايا للمحتاجين، ولبت دعوة المضطرين في طلب الغيث والعون، وعالجت المرضى، وسعت للصلح بين المتخاصمين، والشفاعة عند الحكام نصرة للمظلومين والمقهورين، وإحياء مجالات الأرض وعمارتها، وغرس الأشجار واستنباط المياه، والإشراف على أمن الأسواق ورعايتها، وتأمين حركة القوافل التجارية وتنظيم رحلات الحج إلى الديار المقدسة، كما عملت على إحلال السلم في المجتمع والحث على الجهاد واسترجاع الثغور المغربية.. حتى أصبح التصوف الإسلامي بالمغرب يشكل معادلة صعبة في خلق التوازن الاجتماعي وحماية الوطن وأبنائه.. وهي ثمار تجاوزت المتوقع والمنتظر من تأسيس الزاوية أول مرة، لكن سر نجاحها، يرجع لقوة منهج تعاملها مع الواقع والأشياء، ووضوح الرؤية لديها، من خلال الحرص على سلامة الأصول الأولى، وتبني مشروعا مجتمعيا طموحا وقويا، بدءا من التأسيس وانتهاء بالتوسع والامتداد.

يظهر أن التصوف المغربي قد حقق نجاحات متراكمة على مر العصور والأزمنة، في العديد من الميادين والمجالات.. ولذا فهو في مجمله فاعل ومؤثر ومنسجم مع واقعه، والمحمود لهذا النوع من التصوف، أنَّ له أثرا واضحا على عامة المغاربة، حيث ربطهم بدينهم، وقوَّم أخلاقهم، وانتشل من بؤر الفساد ودروب الضياع الكثير منهم.. وقد تغلغل في كل ميادين الحياة، ووصل إلى العامة والأميين، وخاطب غير المسلمين، حتى حقق نتائج ملموسة. فلا غرابة، أن نجد هذا الانتشار الواسع للزوايا بكل ربوع المغرب، وذلك التوقير والتبجيل للأولياء والصلحاء في القرى والمدن المغربية، وسر هذه المكانة يعود بالأساس للتاريخ المشرف لهذه الزوايا في خدمة المجتمع وقضاياه، تاريخ لم يكن ليسجل بالفخر والاعتزاز لولا منهج القوم القائم على نفع الخلائق وبذل الجهد في نشر الخير والتضحية في سبيل ذلك.

2 - التفاعل مع الذات: تحقيق الكمال في الشخصية

إذا كانت الزوايا ثمرة لرؤية صوفية منفتحة على مجتمعها، فإنها ليست الثمرة الوحيدة لهذه الرؤية، حيث يسبقها النجاح الفردي في تحقيق التكامل الشخصي عند المتصوف. حيث إن تغيير العالم والتأثير في المحيط لا يقدِر عليه إلا من انتصر على نفسه وغيَّر ذاته قبل غيره، فبدَّل الصفات وحسَّن الأخلاق وصفَّى النيات، ذلك أن "الكمال والصلاح لا ينالهما إلا من كان وسطا بين طبيعة يابسة قاسية ولينة منقادة سلسة القياد لكنها غير ثابتة على ذلك بل سريعة الانتقال عنه، كثيرة التقلب، فمتى رزق العبد انقيادا للحق وثباتا عليه فليُبْشِر، فقد يُسِّر لكل خير"[30]. وكمال الشخصية يكمن في حسن اندماجها وتكيفها، من خلال تحقيق التوازن، سواء المجتمعي أو الفردي النفسي[31]، "فالإحسان مرتبة فوق العدل (...) إذ يراد به الإتقان في سلوك الخير، واختيار الأحسن في الأخلاق"[32] والأجود في المعاملات والأفضل في أنماط العلاقات، مما يجعل الإنسان يقترب من الكمال المنشود. وهذا النوع من الكمال لا يتحقق إلا ببلوغ الكمال في الشريعة وتحقيق مرتبة المكارمة لا المحاسبة[33]، وذلك بمراعاة عمل الخواطر قبل الجوارح ومراقبة النفس ودوام الإحسان.

لا يعني الكمال في الشخصية أن يكون الإنسان ملاكا، لكن الصوفية باعتبار همم العالية في نيل أسمى المطالب الممكنة، يميلون إلى أقصى ما يمكن إدراكه من الكمالات، لكن مع مراعاة مبدأ الخيرية والأجود من كل نوع من أنواع الترقي، لذلك نجد حضورا مكثفا للثنائيات الضدية والمتقابلات ضمن أدبيات المتصوفة. والجميل أن الصوفية خلقوا من تلك الثنائيات مزيجا منسجما ومتماسكا، حيث يحضر الطرف الأول ضمن الثاني، فيخدم أحدهما الآخر، وكأن الأول طريق للثاني، وهكذا نجد ثنائيات لا حصر لها، تحضر بشكل يفيد التكامل والتوازن الناتج عن التعامل الإبداعي معها من قِبل صوفية المغرب، كثنائية الدين والدنيا، والعقل والقلب، والروح

والمـــادة، وحقوق اللـــه وحقوق النفـــس.. "فالتزموا بعالم الآخرة ومســـائل العبادة، قـــدر التزامهم بأمـــور الحيـــاة والعمـــل"[34] والعلاقات الإنسانية، وأسهموا في تعميـــر الأرض، بامتهان الحرف والعمل الزراعـــي، محققين بذلك نجاحا في المزج بين كل الثنائيات الضدية، ومن ثم الاستفادة من كل الإمكانات المتاحة.

إن غاية التربية الصوفية هي بناء شخصية مسلمة سوية تجمع بين مطالب الدين والدنيا وعالم الغيب وعالم الشـــهادة، لذلـــك تتوخى هـــذه التربيـــة تحقيـــق المقاصد الحقيقية التي جاءت بها الشريعة الإســـلامية[35]، فالتصـــوف هو نظام أخلاق الإنسان الكامل[36].

3 - التفاعـــل مـــع الآخـــر: نقل التجربة

ظـــل التصوف المغربـــي مرتبطا بالواقـــع متعايشـــا مـــع الآخر، متفاعلا مع آلامـــه وآماله، مبديا تعاطفـــه ودعمـــه، ومقدما الخير للجميـــع، مهما أبدى الآخر تنكره وجفاءه وإعراضه، عملا بالحديث الشـــريف: "الـــذي يخالط الناس ويصبـــر علـــى أذاهـــم خير من الـــذي لا يخالطهم ولا يصبر على أذاهم"[36]. يوجهه في ذلك، مقام الإحسان ومرتبة المكارمة، وهي معاني الخيرية والعدالة والشهادة، واختيـــار الأجـــود والأكمل، في الأخلاق والقيم والمعاملات..

ساعد المنهج الوسطي للتصوف المغربـــي علـــى إحيـــاء روح "التعـــاون" بيـــن المغاربـــة، والاســـتفادة من "التعارف" مع غيرهم فـــي إيصال الدعوة إليهم، و"الحوار" الإيجابي مع المســـلم وغير المســـلم، حيث "نجح هذا "الحـــوار" بســـبب الاعتـــراف بالاختلاف بيـــن الناس، والرغبة فـــي إيصـــال الحق إليهـــم"[38]. فالتصوف المغربي نظرا لأصالته والتزامـــه بثوابـــت الشـــريعة الإسلامية وانفتاحه على الواقع، أثبت كفاءتـــه في الحفـــاظ على تـــوازن المجتمـــع، وتحقيق أمنه الروحي وكذلك المـــادي، وحقق نجاحـــات عـــدة. مما دفـــع دولا غربيـــة إلـــى الاســـتعانة به في إصـــلاح مجتمعاتها، ودفع أخرى إلى التحذير مـــن نجاحاته وخطر أســـلمة أوروبا بواسطته، ودخل العديد منهم في الإسلام بسببه[39]. فالصوفي ينفع نفســـه وغيره، بل هو –كما قال الجنيد- "كالأرض، يطؤها البر والفاجر، وكالســـماء يظل كل شـــيء، وكالمطر يسقي كل شيء"[40].

يتبين، أن تفاعل صوفية المغرب مـــع الآخر، قد أســـهم فـــي نقل التجربـــة الصوفية، ليـــس لبقية المغاربـــة فحســـب، ولكـــن نقل التصوف خارج الحدود، وانتفاع مجتمعـــات أخرى بفضـــل انفتاح الصوفية ومنهجهم الوسطي.

خاتمة

نخلص إلى أن التصوف المغربي قـــد اتخذ مســـارات فـــي التفاعل الاجتماعي بالغـــة العمق، وتمكَّن عبر إسهاماته المهمة في الحياة اليومية للمغاربة وتلبية حاجياتهم الروحية والمادية والنفسية.. من نحـــت مكانته نحتـــا عميقا، حتى تجذر في الهوية المغربية وشكَّل ركنا من أركانها، وجزءا لا يتجزأ من الخصوصية الدينية للمغاربة.

أســـهم التصوف المغربي بفضل انفتاحه على خدمة قضايا المجتمع، في خدمة الدين والوطن وترسيخ قيم النهوض والبنـــاء والإنتاج، وتجـــاوزت تأثيراته حدود الوطن ليسهم في نشر الإسلام، وتحقيق التوازن والانســـجام بين مطالب الجســـد والـــروح، ونبـــذ العنف والتطـــرف، والارتباط بالســـياق الواقعـــي، حيث اتخـــذ من خدمة قضايا الإنســـان حيثما كان شعارا لـــه، مما عزز حضـــور التصوف المغربي في مجالات كثيرة وبيئات مختلفة، ويبدو جليا أن اســـتثمار هذا الرصيد التاريخي والحضاري المتميـــز لم يرق بعـــد لانتظارات الديبلوماســـية الروحية الموازية في ســـياق التحولات الكبرى التي يعرفهـــا العالم المعاصـــر اليوم، من صراعات ومخاوف ومخاطر تهـــدد أمن الإنســـان وتخلق لديه قلقـــا وجوديـــا، ومـــن الواضح أن التصـــوف المغربـــي بفضـــل أصالـــة منهجـــه يملـــك عناصر القوة للإسهام بفعالية في تقريب وجهات النظـــر واحتواء الأزمات واقتراح بدائل للصراع تقوم على الألفـــة والحوار وحســـن الجوار والتعاون والتعـــارف، وغير ذلك من المعاني التي شـــكَّلت على مر التاريخ مصدر قـــوة المجتمعات وعليها قامت أســـس الحضارات والأمم العظيمة.

الهوامش :

* باحث في التصوف المغربي

1 - أبـو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، تـح: عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب، القاهرة، د.ط، 1989ص: 466.

2 - عباس محمود العقاد، التصوف، ضمن: التفكير فريضة إسلامية، عباس محمود العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط:2، 1971، ص: 159.

3 - عبد المجيد الصغير، إشكالية الفكر الصوفي في القرنين 18 و19، دار الآفاق الجديدة، الدار البيضاء، ط: 2، 1994، ص: 32.

4 - حمدون الطاهري الجوطي، تحفة الإخـوان ببعض مناقب شرفاء وزان، دراسة وتحقيق: محمد العمراني، أطروحة جامعية لنيل الدكتوراه في التاريخ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 2004، صص: 512-398.

5 - محمد العمراني، منهج التربية عند شيوخ الزاوية الوزانية، فكر ونقد، ع: 94، يناير 2008، ص: 119.

6 - ابـن الـزيـات، التشوف إلـى رجـال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي. تحقيق: أحمد التوفيق. منشورات كلية الآداب والـعـلـوم الإنـسـانـيـة، الـربـاط، 1984م. ص: 454.

7 - المصدر والصفحة نفسهما.

8 - ينظر ترجمته ضمن مقال محمد العمراني: التربية عند شيوخ الزاوية الوزانية، مرجع سابق، ص: 126.

9 - المرجع نفسه، ص: 121، نقلا عن: عبد السلام بن الطيب القادري، المقصد الأحمد في التعريف بسيدنا ابن عبد الله أحمد، المطبعة الحجرية الفاسية، 1932، ص: 99.

10 - عبد السلام الغرميني، الصوفي والآخر: دراسات نقدية في الفكر الإسلامي المقارن، نشر: المدارس، الدار البيضاء، ط:1، 2000، ص: 107.

11 - محمد المغراوي، ملامح من جذور التصوف بالمغرب، مدارك، ع: 8، دجنبر 2007. ص: 12.

12 - عبد السلام الغرميني، الصوفي والآخر، مرجع سابق، ص: 157.

13 - عبد الـهـادي الـبـيـاض، تجليات المقاربة الوسطية في منهج التكافل الاجتـمـاعـي لمتصوفة مـغـرب العصر الوسيط، ضمن: التصوف السني في تاريخ المغرب..، مرجع سابق، ص: 207.

14 - سورة البقرة، الآية: 143.

15 - سورة آل عمران، الآية: 110.

16 - أحمد ابن سودة، التصوف والجهاد من خلال طنجة، ضمن: مختارات للأستاذ أحمد لبن سودة، جمعها: عبد الحي حسن العمراني، الشركة السعودية للأبحاث والنشر، ط: 1، 1991، ص: 8.

17 - يـوسـف خـطـار محمد، السيرة المرضية في ترجمة مؤسسي الطرق الصوفية، مطبعة نضر، دمشق، ط:2، 1999، ص: 7.

18 - أحمد ابن سودة، التصوف والجهاد من خلال طنجة، مرجع سابق، ص: 9.

19 - المرجع نفسه، ص: 13.

20 - أحـمـد بـن محمد ابـن عجيبة التطواني، الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، تحقيق: عبد الوارث محمد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص: 63.

21 - أحمد ابن سودة، التصوف والجهاد من خلال طنجة، مرجع سابق، ص: 227.

22 - أحمد التوفيق، معلمة المغرب، (مادة التصوف بالمغرب)، مطابع سلا، 1995، ص: 2395.

23 - عبد المجيد الصغير، تجليات الفكر المغربي: دراسات ومراجعات نقدية في تاريخ الفلسفة والتصوف بالمغرب، نشر: المدارس، الدار البيضاء، ط: 1، 2000، صص: 224-177.

24 - محمد حجي، المؤسسات الدينية بالمغرب في القرنين السـادس عشر والسابع عشر، المناهل، ع: 18، س: 7، يوليوز 1980، ص: 113.

25 - أحمد ابن سودة، التصوف والجهاد من خلال طنجة، مرجع سابق، ص: 227.

26 - إبراهيم القادري بوتشيش، ثقافة الوسطية في التصوف السني بالمغرب، مرجع سابق، ص: 49.

27 - المرجع والصفحة نفسهما.

28 - سعيد بنحمادة، المجال الحيوي لـلأولـيـاء بـالـمـغـرب: الأدوار الدينية والعسكرية والاجتماعية، ضمن: التصوف السني في تاريخ المغرب..، مرجع سابق، ص: 186.

29 - محمد حجي، المؤسسات الدينية بالمغرب في القرنين السـادس عشر والسابع عشر، مرجع سابق. ص: 113.

30 - ابـن الـقـيـم الـجـوزيـة، طريق الهجرتين وباب السعادتين، تحقيق: محمد أجمل الإصلاحي، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، ط:1، 1429هـ، ص: 347.

31 - حوار مع الباحثة في علم الاجتماع: نعيمة شيخاوي، التصوف يخلق التوازن بين المجتمع والفرد، مدارك، ع: 8، دجنبر2007.

32 - علي محمد محمد الطلابي، الوسطية في الـقـرآن الكريم، مكتبة الصحابة- الإمارات، مكتبة التابعين- القاهرة، ط:1، 2001، ص: 464.

33 - عبد السلام الغرميني، الصوفي والآخر، مرجع سابق، ص: 25.

34 - إبراهيم القادري بوتشيش، ثقافة الوسطية في التصوف السني بالمغرب، مرجع سابق، ص: 49.

35 - عبد الله معصر، مقاصد التربية الصوفية، الإشـــارة، ع: 12، نونبر 2000، ص:12.

36 - محمد أديـــوان، مـن الأخـلاق الـلاإنـسـانـيـة إلـى الإنـسـان الأخـلاقـي، الإشارة، ع: 15، فبراير 2001، ص: 13.

37 - الترمذي، صفة القيامة والرقائق والـورع (2507)، ابـن مـاجـه، الفتن (4032).

38 - عبد الله بن عبد العزيز اليحيى، الوسطية الطريق إلى الغد، مرجع سابق، ص: 65.

39 - ينظر كتاب: التصوف الإسلامي في الغرب: الأثر الصوفي المغربي في بريطانيا, الزاوية الحبيبية الدرقاوية نموذجا. تأليف: عزيز الإدريسي الكبيطي, منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية, الشرق أوسطية والخليجية. ط:1. 2008.

40 - أحمد بن عجيبة، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ضمن: شرح صلاة القطب بن مشيش، سلسلات نورانية فريدة، السلسلة الأولـى، جم. وتـق: العمراني الخالدي عبد السلام، دار الرشاد الحديثة، ط:1، 1999، ص: 69.

لعبة الحواس في "منابت الحنظل"

قراءة في المجموعة القصصية "منابت الحنظل والشيء الذي ينأى"

محمد عطية محمود*

في مجموعتــه القصصية "منابت الحنظــل.. والظــل الــذي ينأى" الصادرة عن مجلــس الثقافة العام بالجماهيرية الليبية، يتكيء أسلوب الكتابــة القصصيــة لــدى القاص الليبي "عمر أبو القاســم الككلي" فيمــا يتكــيء على عــدة عناصر حسية تعمل حثيثا على استدراك ما تم إغفاله من خلال الذاكرة السردية التقليديــة التــي تلتمــس ظواهر الأشــياء دونما الحس العميق بها، وذلك من خلال عمليات الاستبطان التي يستشعر بها القاص بكاميرته اللاقطة للداخل مــن خلال علاقات الخــارج المتشــابكة الدالة، ومن خلال حدث قصصي ربما انبثق من لقطة أو مــن فكرة أو من موضوع متكامل لا يعنينا منه تكاملية أركانه بقدر ما يعنينا منه هذه الشــريحة المنبثقة أو الفكرة الثاقبة التي تطل برأسها من شــقوقه، على نحو ما تقدمــه لنا النصــوص الأولى التي تصــدرت المجموعــة، أو ما تأتي به بعض النصــوص الأخرى التي تتعانــق أجواؤهــا مع الإحســاس بالطعم والرائحة كمترادفات سواء كانت مشــتهاة أو متحققة الوجود بالفعل.

ففي نصوص"أثناء شرب الشاي"، "أكواب الماء وقطع الخبز" يتنامى اللعــب على أوتــار الحس الداخلي بالانهــزام واليــأس والقنــوط من خلال علاقات متشابكة بين شخص مأزوم واقع تحت تأثير كابوســيته ومــا حوله مــن عناصــر الوجود والحياة التي تتمثل في كيان أسري وعلاقات أخــرى في محيط واقعه؛ فالحواس هنا مضمرة على الداخل، لكن ظواهرها تنطلق لتشــكل هذه الصــورة من صــور الحيــاة التي تشــتبك فيهــا المعانــي والدلالات من خــلال محــاولات حثيثة لطرح هــذا المفهــوم بطريقــة فنية غير مباشرة، ومن خلال صياغة الحدث الســردي من أكثر من منظور كما فــي نص "أثناء شــرب الشــاي" حيث يتعامل القاص مع الحدث من منظور الحلــم/ الكابوس، وكذا من خلال منظــور معالجتــه من خلال الواقع أو ما يلقــي به الحلم ظلاله على الواقــع، فيأتي مقطع "حادثة الشرفة المقابلة" والذي يحدث على مســتوى واقعي يختلط بالفانتازي، ليلقي بتلك الظلال الخارجية على ما تنطوي عليه النفس من أرق وقلق نفســي، فالحادثة تتلخص في قيام الرجل الأخر بإلقــاء ولده الرضيع من الشــرفة، إســقاطا على رغبة الشــخصية المأزومة في التخلص مــن أزمتــه المحدقة بــه، والتي يلخصها السارد الخارجي بقوله:

"منذ ســنوات أخــذ يتغلغل بداخله شــعور بأن الحياة قد فقدت طعمها ورونقها. فلا طعم للشــاي والقهوة والتبــغ، ولا للطعــام والشــراب والفاكهة. ولا رونق لحلاقة الوجه والاســتحمام والجمــاع والنوم، لا بهجة..." ص8

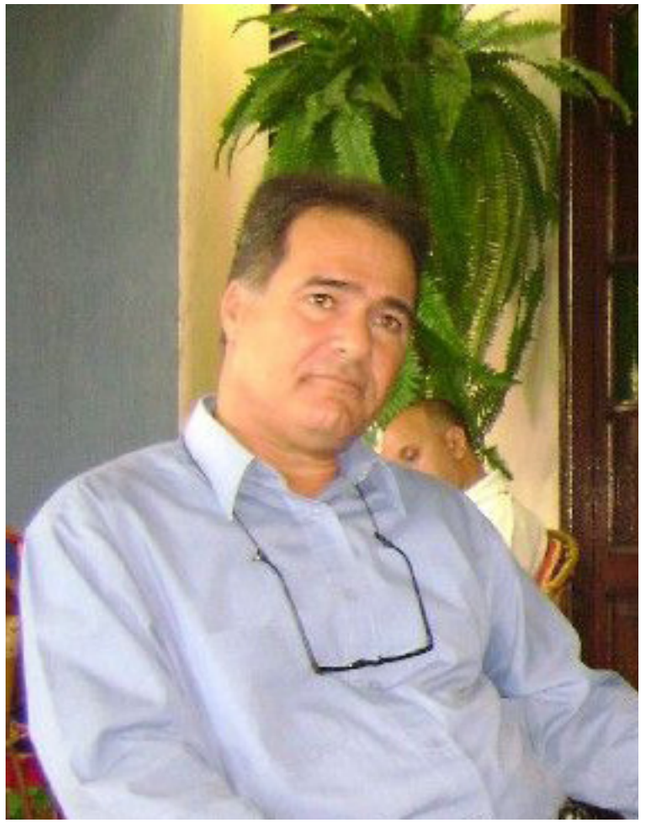
هذه الحالة من الســأم واليأس هي التــي تمهــد لظهور هــذه الحادثة الموازيــة على صفحــات النص، والتي يســقطها الكاتب على واقع شخصه المأزوم؛ كحل للتخلص مما يؤرقه؛ ليكون الحل من خلال حبكة ســردية يضعها الكاتب لشــخصه/ كاتبــه المفتــرض الــذي يقوم به بعملية التخييل لتحقيق هذه التقنية من تقنيات الســرد بإســقاط حدث متخيــل على حدث واقعــي اقترابا مــن منطقــة الوعي النفســي بما يمكن أن نســميه بعملية (الإزاحة النفســية) التي تفرض نفسها هنا بقوة، فيتماهى مع هذا الآخر الذي يطل على عالمه من خلال شــرفته هو ليلقي بطفله في الهواء على أثر هذه الطلة العبثية:

"يضرب سياج الشرفة براحتيه عدة ضربات متلاحقة متسارعة. يصفع جانبي رأســه بضع صفعات صائحا بصوت أقل حدة مخلوط بالبكاء: لا تطاق، أبدا، لا تطاق.. " ص10

لتكــون النتيجــة التــي تفرضهــا تداعيات الحالة النفســية الداخلية، هي إطاحــة هذا الآخــر/ المتخيل كتابةً، بطفله/ مستقبله، في الهواء ليهوي صريعا ضحية لضغوطه هو النفسية القاتلة..

تلك الحادثــة التي يلعب بها الكاتب علــى وتر المــوازاة النفســية أو الاســتبطان الذي يجعل من الواقع الخارجــي مرآة لما يحدث بالداخل، وليدخلنا الكاتب في لعبة الانشطار عــن كتابتــه وإبداعه مــن خلال محاولة إعادة تأويل النص المكتوب من خلال الواقع المعاش، أو إعادة إنتاجه؛ ليصير الكل عبثا يتماشــى مــع روح القنــوط المتواريــة في تضاعيف العمل الســردي، لتنتهي القصة الحقيقيــة المكتوبة بنهاية تتماهــى إلى حد كبيــر مع ما كتبه على أرض تخييله، ربما استشرافا/ توقعــا لواقع تــوازى نفســيا مع واقع بديل؛ ليصير النص المكتوب والمرئــي وجهان لعملــة واحدة، ليــرد الأمر إلــى لا معقولية الحياة بالأساس:

"نهض. أوصد باب الشــقة. ذهب إلى المطبــخ. تناول كوبا من الماء البــارد. أخذ يعد كوبا من الشــاي. قال: "أمعقــول أن يؤول الأمر إلى هــذه النهاية؟".. رد على نفســه: "ليس كل ما يحدث معقولا" . داهمه شعور بأن جاذبية الحياة برمتها، قد تدنت إلى الصفر.." ص16



لتنتقــل عمليــة التخييــل في نص "أكــواب الماء وقطــع الخبز" إلى تجســيد الوقوع في حيــز الصفر فعــلا للانجــذاب مــع الحيــاة من خلال حالة الشــخص الذي تتوازى حالته النفســية مع حالــة الموات التي تصاحب حالــة وفاة الصديق المباغتة التي تصدمه، ليعيد تفكيره فــي فعاليات الحياة مــن حوله من بعد موتــه المنتظر المباغت بنفس الطريقــة، وذلك من خــلال عملية الاستباق التي تتوازى هنا مع عملية التخييل الفنــي، لما يمكن أن يكون عليه الحال وتأثير موته على طفله/ مســتقبله الذي يقبع معــه وحيدا فــي منزله، والذي يعمــق هنا من قسوة الإحســاس بالعزلة والتجذر، ذلك الاســتيحاش الذي تحدث عنه فرانك أوكونور في كتابه "الصوت المنفرد"، كســمة مائزة من سمات فن القصة القصيــرة، وحيث تلعب الحواس هنا أيضــا دورا مهما في تشــكيل هذا الهاجس المرير الذي يشــكل ضمير الشــخصية ويدفعها نحــو المواجهة مع شــبح الموت المنتظر حدوثه بغتةً:

"فكــر بــأن المــوت، علــى هذا النحــو، أمر مريح للميت نفســه، لكنه صادم جــدا لذويه، وقد يكون خطرا على بعضهــم. الأحياء أحق بالاهتمام ـ فكر ـ لكن الموت بيســر في غاية الأهميــة، ثم إن مواجهة الملمات..... " ص17

هنا يفرض هم الموت طقسه المراوغ

على فضاء النص/ الشخصية، ليشعل مع تلك المفردات المتفلسفة والمقبضة للنفس في ذات الآن، انطلاقا من تلك البؤرة/ المساحة الكبيرة من الحواس التي تختزن القدرة على الشعور بالانقباض السريع الذي ينتشر كانتشار النار في هشيم الذات المؤرقة:

"اقشعرت أعماقه. ماذا لو حدث له ذلك الليلة. ما هو، في هذه الحالة، مصير الطفل إذ يستيقظ أخر الليل، أو في الصباح، ويجده جامدا متصلبات لا حركة ولا صوت. لا يستطيع الطفل أن يقوم يفتح الباب ليخرج من الشقة باكيا ليلتفت الجيران" ص18

هنا يشتعل الهاجس، ليحول إلى الابن/ الامتداد، أو الخوف من المستقبل وعلى ضياعه، والذي ـ كنوع من المفارقة ـ لن يكون موجودا فيه، بحكم لعبة الحياة والموت التي يشعل الهاجس الصراع بين طرفيها، وهنا أيضا تتحرك النزعة الفلسفية التي يحاول بها الكاتب/ شخصه، القيام بعمليات الاحتياط والحذر الواجب على مستقبل هذا الطفل/ مستقبله هو الذي لن يراه ولا يريد أن يفقده، في حركة معاكسة لحركة النص السابق، ربما إمعانا في استمرار الأمل في الحياة من خلال استمرار مسيرة الطفل بها فيما بعد، ليأتي فعله الاحترازي:

"ملأ عدة أكواب بالماء ووضعها في أماكن مختلفة من الشقة بحيث تكون في تمام الوضوح بالنسبة للطفل وفي متناوله، ستكون بسبب الحر غير سائغة، لكن لا مفر.."

إلى غير ذلك من الإعداد المستبق لأي عارض يعترض الطفل في عدم وجود أبيه المتوقع غيابه المهجوس به، لتكون نهاية النص نهاية ملتبسة بين الوقوع التام في الهاجس ومحاولة الانفلات الخفية منه، فالطفل/ المستقبل، في النص السابق، ضاع، لكنه هنا يحاول لأن يستبقيه إبقاءً على جاذبية الحياة ومقاومة حالة مواتها المتمثل في الموت المستمر والمنتظر حدوثه دوما، بمحاولة استيلاد حياة الأب/ الشخصية من جديد من خلال حياة الابن، ولو من رحم مغاير ماديا ومعنويا.

"عاد إلى السرير، لثم خد الطفل، تملاه طويلا عبر العتمة الشفافة، ثم أخذ يستدرج النوم.." ص20

في هذين النصين تشغل فلسفة الوجود الإنساني ضمير المسرود عنه، بحيث تملك عليه حواسه المهجوسة والمأخوذة بتداعيات حس مريض يتغلغل في داخله ليحيل تلك الحياة إلى جحيم، ولكنه جحيم مراوغ يتردد بين الذات وما يحيط به من عوامل وظواهر عصية على الفهم والتفسير، ربما كان لظواهر أخرى حسية خارجية تعتمد الحواس الخارجية للإنسان إسقاطا على نفس الذات وإن كان بمنظور آخر قد تبرزه نماذج نصية في متن المجموعة، لعل أبرزها نصي "منابت الحنظل"، و"دعوة على الغداء"؛ حيث يلعب النص الأول وهو نص عنوان المجموعة الرئيس المراوغ الذي يفجر في فضائها طعم المرارة التي تتوازى مع عظم الإحساس بهاجس الموت الذي يتربص بجل النصوص ويحيلها فلسفيا إلى قطع من الحياة لا يقر بها إلا عقل متخم بتراث من المرارة والقلق والإحساس المستمر بخطر الفقد ومرارته..

في نص"منابت الحنظل" يبدو أثر البيئة الصحراوية الجافة التي ربما ابتعدت عنها غالبية نصوص المجموعة، من خلال رمز الحنظل كنبات صحراوي بتميز؛ لينتج معادلا وجوا محيطا مشبعا بطعم المرارة ورائحتها ومن ثم جفافها، والتي تنتشر في تضاعيف الحياة من حول السارد أو المسرود عنه.. ذلك الجو التخييلي/ الواقعي إلى حد كبير التصاقا بواقع وهروبا إلى ظواهره الحسية الكامنة في الذات المؤرقة:

"ومع ذلك صار الحنظل يأخذ بمجامع تفكيره ويلاحقه حتى في المنام، الشوارع يستقر على جانبيها الحنظل متألقا تحت وهج الشمس أو الضوء، أو يقبع منطويا مستجيبا لمعطيات الظل أو العتمة أو يتدحرج مسابقا الأقدام والعجلات ومزاحما لها. كما أن الناس الذين يشاهدهم متحنظلون.... " ص71

هنا يأخذ المشهد المتكرر/ الثابت، سمة الحصار وشكله الضاغط على كل تفاصيل الصورة التي تنحو منحى تشكيليا يميز جماليات الكتابة لدى الكاتب، كما يأخذ بلب السارد والمسرود عنه، والمشاهد من خلال القراءة المرئية للحدث، لتعطي كل هذه الإحداثيات تفاصيل مدى توغل الحس بالمرارة واعتيادها الذي يحيط بكل شيء، فالحنظل هنا مرئي ومتذوق وملموس، يلعب به الكاتب على وتر حواسه وحواس القاريء الذي يتشبع بهذه المشهدية التي تقر في النفس الإحساس بالمرارة والتمرغ فيها بحس أقرب إلى الحس الصوفي المتوحد في ذات المعنى والمبنى:

"تذكر أنه سمع من يقول بأنه لو داس امرؤ وهو حاف على ثمرة حنظل وانفتحت تحت قدمه بأنه سيشعر بطعم المرارة في لسانه. لماذا لا يجرب؟ " ص74

هنا يطفو السؤال بقوة اندفاع المرارة المحسوسة، ليميط لثاما عن حقيقة أقرها واقع متجدد متخيل من خلال واقع صلب يفرض تلك التداعيات ليكون الانسياق خلف هذا الهاجس ملمحا هاما جديدا يلعب عليه النص ليحيل الحياة برمتها إلى هذا التشبع بالمرارة بكل الحواس الملموسة والمعنوية، ليكون الاعتياد على المرارة، نتيجة وسمة ملاصقة:

"أحضر كمية كبيرة من الحنظل. استغل خلو البيت من الزوجة والأطفال، فأزاح البساط الذي يفرش الردهة ليترك ساحة عارية فيها. ذهب واستحم. قطع كمية الحنظل.. ألقى بالقطع على البلاط العاري، ثم أخذ يتمرغ بكامل جسده عليها.. مثلما كان يفعل عندما يعاقبونه بالتمرغ في التدريب العسكري.. ولم يشعر بالمرارة على لسانه.

أخيرا كان لابد أن يتجرأ على تذوقه مباشرة، ولم يشعر بطعم المرارة، كان طعما مائعا غير محدد. " ص76

هنا تأتي دلالة عدم الشعور بالمرارة على الاعتياد وتلك السمة التي أصبحت ملازمة ولصيقة، لتكون النتيجة الحتمية هي الوقوع في أسر حياة أصبحت مائعة بلا طعم؛ ليكتسي كل شيء بعد تحوله بهذه اللامبالاة التي تقتل الحس، وفي ذلك دلالة بالغة على حالة جديدة من حالات الوقوع في الأزمة الذاتية التي ربما أراد الكاتب بقوة أن يسقطها على الواقع العام، والذي يتصاعد فيه الإحساس بالمرارة التي تغلف كل شيء من خلال تذوق الابن / الامتداد لطعم المرارة في ثمرة التمر التي تحول طعمها إلى طعم الحنظل، في دلالة جديدة على تأزم الواقع، وانخراطه ـ كاستشراف ـ في اغترابه بمرارة فقد مقومات السعادة فيه!

ربما كانت الأجواء التي يفرضها المكان/ المنزل في نص "دعوة على الغداء" منافيا لما يمكن أن تكون عليه طبيعة العلاقة بين أهل المنزل/ المكان، ورب الأسرة من جهة، والزائر الذي يأتي لفك طلاسم أزمة صاحب البيت، في علاقة عبثية يقودها هذا الظرف المستحكم من الأزمة النفسية، حيث تنطلق الروائح كمعادلات تطرحها حاسة الشم والتذوق المفقود، في مفتتح دال للنص، يقول فيه السارد:

"لم تستقبله رائحة الطعام التي كانت في المرات السابقة، تلاقيه على الباب، ويدخل يقول لزوجة صديقه بأن رائحة طعامها تفوح في الشارع، مسيلة لعاب المارة. قال لعلها أتمت الطبخ مبكرا" ص77

هنا يبدو الافتقاد للرائحة المميزة، ملمحا هاما من ملامح التحول في حياة هذه الأسرة من خلال ما تعنيه روائح الطعام من معنى للحياة ودال عليها.. بحيث ينجح الكاتب في دفع مجرى الحدث السردي بغض النظر عن تفاصيل الأزمة فيه نحو هذا المنعطف الحياتي الذي يعكس مدى انعدام أبسط وسائل الحياة من المنزل، بما يشي بأزمة فقد مقوماتها الهامة والرئيسة، وبما يدفع بسبب من أسباب المشكلة/ الأزمة النفسية التي تحيق بصاحب البيت/ الصديق المأزوم، على أعقاب أزمة اجتماعية داخلية، تلوح من خلال استغاثة الزوجة بصديق الزوج:

"جئت في وقتك.. أدرك خليل. لا أدري ما أصابه. منذ يومين لم ينم ولم يتركنا ننام، يضربني ويضرب الأطفال ويتحدث عن الخيانة" ص78

هنا يتحرك هاجس الخيانة لدى المأزوم على نحو من انعدام الثقة في الحياة وافتقاد مقوماتها حسا داخليا يشيع الخلل على الظاهر والباطن معا، لتكون النتيجة مغادرة أسباب الحياة/ أفراد الأسرة للبيت لذاك الذي وقع تحت تأثير هاجسه المزمن/ الخيانة، ليمتد هذا التأثير على علاقة الرجل بصديقه؛ إمعانا في التشبع بالهاجس ليتهمه بالخيانة في عبثية غريبة، يمهد لها حوار يخالط فيه الجد بالعبث:

"أحس الضيف، بشكل مؤكد الآن، أن صاحب المنزل كان يحاول، منذ أن وصل، أن يبلغه رسالة مبطنة ما. "لابد من الاعتراف". الاعتراف بماذا؟. أن الوقائع والاستنتاجات صحيحة؟ أم بشيء آخر" ص93

هنا يصل الحس المريض بالخيانة إلى ذروة توريط الصديق في خيانة أهل البيت لصاحبه، إمعانا في التعلق بالهاجس الذي يحيل كل المفردات إلى دلالات وهمية على تورط الجميع في خيانته.

"انتاب الضيف شعور طاغ مباغت بعبثية الحياة وألاعيبها فقرر الارتماء في العبث. اعتدل في وقفته رافعا رأسه، وأغمض عينيه منتظرا الطعنة أو الطعنات، وكأنه كان، منذ زمن بعيد، يتخيلها، يحلم بها، يتمناها، يتوقعها، يترقبها، ينتظرها، يشتهيها.. وها هو يتلقاها"ص97

هنا يتورط الصديق في الحس بالاستسلام لهاجس صديقه المريض، ليفرض هيمنته ووجوده على ساحة وعيه الذي انخرط في هذا اللعبة التي يدخل فيها الحدس أو القدر على حد السواء في التوريط فيها، ليطيح بكل شيء، وتكون العاقبة هي الوقوع في هذه العبثية القاتلة التي تدفع مرارة الإحساس بالحياة إلى الوقوع فيها والرضوخ لقوانينها اللامعقولة.

* قاص وناقد مصري

التجريب واشتغال التاريخ في رواية ـ ملائكة السراب ـ لموليم العروسي

سعيد بوعيطة*

تجنح رواية ـ ملائكة السراب ـ للروائي موليم العروسي، إلى إنتاج حكاياتها ضمن إطار سردي . يضمن إمكانية التكاثر و التعدد و التشظي الحكائي وبذلك، يكون هذا النص السردي قد راهن على استراتيجية سردية مزدوجة . تمتد على مستويين: يستمد المستوى الأول مقوماته (مادته الحكائية) من التاريخ المغربي على امتداد طويل نسبيا . أما المستوى الثاني، فيراهن على تقنيات سردية حديثة تعيد بناء هذه المادة التاريخية وفق رؤية سردية حديثة بكل ما تحمله من تقنيات أسلوبية وجمالية وبين المادة التاريخية (باعتبارها نصا غائبا)، و التحقق النصي (النص السردي)، تنهض رواية ـ ملائكة السراب ـ كطرس يمكن إدراكه كرق ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية[1] . وبهذا يكون هذا النص السردي، قد أعلن انحيازه إلى سؤال التاريخ على طول امتداده باعتبارها أفقا للحفر والبحث التجريبيين إن البحث في مرحلة تاريخية بعينها هي ما يشدك إلى هذا العمل الروائي لكن ليس ما هو مكتوب في التاريخ الرسمي أو في تاريخ الأمم والدول بالمغرب بل فيما لم يهتم به المؤرخ، أي في تلك الهوامش التي لم يفكر فيها أو تلك الحكايات المدسوسة عند هذا الحكواتي أو ذلك إن الروائي ـ هنا ـ لا يبتغي سرد الوقائع التي مضت ولا حتى إيجاد إيقاع لها في الحاضر، بقدر ما تكون تلك الوقائع محمولة في لغة تحتجب إشاراتها أكثر مما تظهر لكن من أي بوابة أو بالأحرى من أي مدخل نلج عالم موليم العروسي السردي، ما دام هذا الاسم موجودا في الثقافة المغربية المعاصرة كباحث وروائي ؟ و كيف نستطيع فتح المغالق الموجودة في صفحات هذه الرواية؟ هل نبدأ من اهتمام الباحث أم من عنوان هذه الرواية؟ أم منهما معا ؟ لقد رسخ الروائي موليم العروسي أفقا لكتاباته منذ بداية الثمانينيات فقد تميز أسلوبه بذلك السهل الممتنع كما هو شأن دراسته القيمة للنفري واهتمامه بالجسد والطقوس الأخرى وأصبحت كتاباته عصية، كما نص النفري كذلك تكمن الخاصية المحورية في رواية ـ ملائكة السراب ـ في وضع التقابل بوصلة لسرده الروائي: تقابل السماء (تحليق البودالي والعروسي) بالأرض (أهل مراكش عامة)، اللازمن (الزمن السردي) بالزمن (التاريخي)، العمق والسطح، الحقيقة (الشخصيات) والقناع (الشخصيات)، الألفة (الأمكنة) والغرابة (الأمكنة)، الشخوص مع بعضها وضد بعضها، التحالف والصراع، الحرب و السلم، الصدق والنفاق، الواقعي و الغرائبي، إلخ ... سنعمل في هذه القراءة على تناول بعض هذه التقابلات وتجلياتها في الرواية . قصد الوقوف على بنياتها ودلالاتها المختلفة .

تستقطب رواية ـ ملائكة السراب ـ للروائي موليم العروسي، مرحلة مهمة من التاريخ المغربي (تمتد من القرن 17 إلى مشارف القرن العشرين) إنها فترة طويلة نسبيا تكشف وفق منطق التوازي السردي،عن وقائع وأحداث متشعبة لملوك مغاربة تحت أسماء مغايرة (ملك مراكش أبو القاسم، وابن أخيه عبد الله حاكم بولعوان بمنطقة دكالة، وزعماء قبائل وطوائف دينية وأشراف وأولياء صالحين (أحمد لعروسي ورحال البودالي) الأول من الساقية الحمراء والثاني من قلعة السراغنة (المتاخمة لمراكش) وجواسيس متربصين من الإسبان والبرتغاليين والفرنسيين والأتراك العثمانيين وغيرهم كثير، كل ذلك مع رصد دقيق ومستمر لصور الهزيمة والسقوط واصطراع الأهواء وفاعلية

العجائبي وسلطانه القوي على النفوس والعلاقات الإنسانية بصورها المختلفة. وبين حكاية ملك مراكش(أبو القاسم) وحكاية حاكم بولعوان (عبد الله)، تمتد مجموعة من الحكايات المتعددة و المختلفة إلى حد التناقض تتحدد على إثرها مجموعة من المسارات الحكائية التي ينبني عليها نص رواية ـ ملائكة السراب و المكونة لهذا السرد المركب بحيث تشكل هذه الحكايات نوعا من الفسيفساء في الرواية كما تشكل عناصر بنية الصراع الذي تعرفه بنية السرد الروائي من بداية السرد إلى نهايته[2].

بنية الصراع :

يرتبط هذا التعدد على مستوى الحكايات، بالتعدد الذي تعرفه رواية ـ ملائكة السراب ـ على مستوى الشخصيات هذه الأخيرة تتصادم أحيانا، وتتحالف أحيان أخرى وذلك تبعا للهدف (المصلحة) التي تسعى إليها كل شخصية من الشخصيات تتجلى خاصة في امتلاك السلطة (الاستيلاء على عاصمة الحكم مراكش) تعكس هذه الصراعات، ما عرفته هذه المرحلة من تاريخ المغرب صراع بين أبي القاسم وعبد الله حول السلطة. يقول السارد في الصفحة : 26 (كان عبد الله الذي عسكر على الضفة الشمالية لوادي تانسيفت ينتظر رد عمه ليفصل في أمر سير جيشه، أجل ذلك إلى اليوم الموالي لكن ذلك لم يمنعه من إرسال جواسيسه لاستطلاع الأخبار) صراع حول السلطة، تغديه تحالفات صغرى تجلت خاصة في زعماء وشيوخ القبائل : شيخ قبائل هنتاتة، شيخ هسكورة، شيوخ القبائل الأمازيغية وبمعية الجواسيس بمختلف أجناسهم: إسبان، برتغاليون، يهود، إلخ ... يقول السارد في الصفحة، 43: (كان الليل قد أرخى سدوله عندما وصل الجواسيس ومعهم الأعيان الذين اضطروا إلى مغادرة مراكش بعدما تيقنوا أن سلطانهم لم يمت) في الصفحة 75 (في هذا الوقت كانت مجموعة من الجواسيس و الأعيان، أو لنقل فرقة عمران، تتنقل بين مهجور إلى أخر ومن مغارة أخرى . كانوا يقضون نهارهم كالخفافيش مختبئين عن النور و بالليل يخرجون حتى أصبحت عيونهم قادرة على مشاهدة كل شيء في الظلمة كالقطط) هذا الصراع المتعدد الخفي منه و المتجلي، يجعل الفضاء بشقيه الزمني و المكاني، فضاء للعبور وجسرا لتحقيق الهدف(السلطة) إن المكان في هذه الرواية عبور نحو السلطة كأن امتلاك مكان بعينه هو حيازة سلطة ما كما القصر في مراكش وجامع الفنا والغار (حيث اختبأ أبو القاسم ومستشاره ابن ساسي) وغير ذلك من الأمكنة الدالة على ذلك في هذا التداخل العجيب بين المكان والزمن يدخل العابر والمؤقت والانتظار باعتبارها بنيات عميقة في هذا النص الروائي[3] أو بالأحرى هي البنيات التي تسكن الفراغ الموجود بين المكان والزمان فنحن لسنا في زمن واحد كما أن هذه الشخصيات لا تتحرك في مكان معين . بقدر ما يحكمها نوعا من التيه للبحث في هذا اللازمن و اللامكان (تيه شخصية أبي القاسم ومستشاره، تيه قبائل هنتاتة

وزعيمهم، تيه اليهود بجبال الأطلس، تيه سلالة العروسي، إلخ ...) تجلى هذا في رحلة شخصية عمران (اليهودي) وأعوانه يقول السارد في الصفحة 87: (في خضم هذا التلاطم القبلي، كان عمران وحكومته التائهة يستعدون للخروج من ليلهم الطويل كانت الجماعة وقد أنهكها المشي ذات ليلة وقبل أن تجد ملجأ أمنا سمعت نباح كلاب (...) استنتج العارفون بتضاريس المنطقة أن الأمر يتعلق ببلاد الأودية) مما جعل شخصيات الرواية، تحاول القبض عن زمان ومكان القوة (السلطة) لكنها غالبا ما تجد نفسها في تيه زمكاني سواء وهي تعبر من فاس، منطقة أبي الأعوان، شعاب ووديان الأطلس لمحاولة دخول مراكش أليس في الأمر قلق العبارة إن لم نقل تلك الإشارات التي يتداخل فيها الشيء ونقيضه ألا يشكل هذا ملح الرواية، وطعمها الاستثنائي؟ فلا نحن في الزمن ولا في المكان إذن، أين تؤسس الرواية فضاءها ؟هل في الماضي أم في الحاضر؟ هل في مراكش أم سماء مراكش؟ أم في أحوازها أم في الغرب؟ إذا افترضنا ذلك فنحن سنقع لا محالة في شراك النص بمعنى أن هذه الفرضية هي التي توجه أفق انتظار القارئ إنها مسألة مسلية تخرج اللامكان من المكان، واللازمان من الزمن والعكس صحيح ما دامت الرواية تعلن أنها تفجر هذه العلائق الرسمية لمفهوم الزمن والمكان وتبحث لنفسها على الحدود البعيدة له لكن ليس الزمن هنا زمنا خطيا تراكميا، بقدر ما هو زمن متعثر يتميز بالدائرية ولعل هذا ما يجعل الحديث عن بداية الرواية ونهايتها متعذرا فقد بدأت الرواية من صفحة 5 وإن كانت بدايتها قبل هذه الصفحة بكثير إن ثنائية البداية والنهاية في بعدها الزمني لا تفيد الميلاد والموت فحسب، ولا حتى من ... إلى ... بقدر ما أن الرواية في كل صفحاتها تدور هذه الدورة إذ كلما اعتقدنا انتهاءنا من مشهد نط علينا مشهد آخر بل قد أؤكد على أن بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، مسافات من الأزمنة، إلا أنه في رواية موليم العروسي ينفلت الحاضر من الماضي مثلما يتحرر الوسط بينهما ليعلن نوع من المؤقت والانتظار فلا الماضي كان ماضيا ولا الحاضر حاضرا عمل الروائي العروسي من خلال هذا على رسم قدرنا المغربي الذي تختلط فيه الأزمنة إن سعي شخصيات الرواية للوصول لهدفها من خلال هذا الصراع، يقودنا للحديث عن خاصية أخرى تعرفها الرواية تتجلى في القناع و التنكر من أجل الوصول إلى الهدف[4] .

الحقيقة و القناع:

يعد التقنع من بين التيمات الرئيسة التي تزخر بها الرواية ذلك أن السارد يعلق على نفسه في بداية الرواية كما لو كان يريد خداع قارئه أليس هذا القناع خدعة للرواية ؟ ألا تدفعنا هذه الخدعة للبحث عن الحقيقة ؟أليست الحقيقة هي الوجه الآخر للقناع ؟ها هنا ينكشف التضاد لا ليعلن عن تقابل بين هذا وذاك، بل ليخلطهما ليقدم شخوص الرواية في عالم سحري إلا هذا السحري يحتجب في الكتابة وينكشف في العبارة و لعل من أهم صور هذا القناع في الرواية : صورة أبي القاسم وصاحبه حين هروبهما من القصر بمراكش وتوجهها نحو الجنوب الغربي وصورة ثانية للملك الملثم الوجه و تحجباته كأن في الحجاب نجاته لكن سقوط القناع، يعلن عن الحقيقة و الهزيمة في الوقت نفسه كما تحضر خدعة المشهد السحري ؛إذ لا أحد يتكلم بصوته وإنما في كل صوت مسار للحجب والإعلان كما هو الشأن بالنسبة للنهاية التراجيدية لدار العروسي (الصفحة 187) أو كما في واقعة خروج النساء إلى الساحات العامة ص:7 و ص15 و ص 18 و28 وهي كلها تشير إلى ربط خروجهن بخلاص الملك إن إيقاع هذه الثنائية هو الذي يفضح الوجه والقناع معا أو هو ذاك الوسط الموجود بينهما كأن سحرية هذه الرواية تتمثل في هذا الخداع المتستر بين الوجه والقناع. بل وبين تقابلات أخرى قد تكون فيها السلطة هي الناظم الذي ينكشف بينهما وإلا كيف يكون خروج النساء إلى ساحة جامع الفنا خلاصا للملك؟ أي تأمين السلطة بمراكش من انهيارها التام ليس هو الخوف من غازي سيغرق في الوادي رفقة جنوده (شخصية عبد الله) قبل دخوله العاصمة مراكش ولا هو خوف الملك وصاحبه من التعرف عليهما بل إن ثنائية الوجه و القناع، تشي بذلك التجلي والتخفي بتجلياته المختلفة ولعل هذا ما يمكن أن نسميه البحث عن المعنى في نقيضه ليس من أجل إعلانه وبيانه، بل للعيش معه لحظة بلحظة في إيقاع ينمحي فيه الأثر ويندثر كما ينمحي فيه الوجه تماما إنه الكيفية التي تدير بها السلطة/ المخزن شؤون الدولة المدينة القناع إذن حجب للسلطة، من أجل تجليها في فضاءات أخرى كأن انتقال السلطة من القصر إلى الغار، من الحقيقة إلى القناع، من السماء إلى الأرض، من المسجد إلى الساحة العامة هو ما يفيد تسترها وانكشافها في نفس اللحظة كل الآثار تصل إلى الوادي ثم تختفي كما يقول السارد في ص: 52(لما عاد يحيى عند الجماعة كانت الشمس قد مالت إلى المغيب لما تيقنوا أنهم في طريق مسدود كل الآثار تصل إلى الوادي تم تختفي) وكذا شأن شخصية عمران اليهودي المقنع بالمسيحية المزيفة والمتمدرس والمتعلم بمدارسها وجامعاتها (عمران ينحدر من عائلة يهودية معروفة كانت تقطن مدينة أسيخا شمال أشبيلية

ولما جرد القشتاليون يهود ومسلمي هذه المدينة من أموالهم وممتلكاتهم اضطر وهو شاب، إلى الدخول في الدين المسيحي) الصفحة : 52 إننا هنا أمام محو الأثر كعلامة على محو المعنى مما يحيل هنا إلى كتابة المحو. باعتبارها كتابة تزعج النمط وتخلخل للمؤسسة الأدبية كما تخلخل كل مركزية للسرد . تكشف ثنائية الحقيقة و القناع عن ثنائية أخرى تتجلى في الواقعي و الغرائبي.

الواقعي و الغرائبي :

إن رواية ـ ملائكة السراب ـ عمل يختلط فيه العجيب والغريب في عجين بلدي أصيل. سنغلق باب العنوان لندخل مع السارد إلى العوالم النصية للرواية بل سنلج معه العتبات النصية الداخلية هذا السارد الذي يظهر ويختفي كما شخوص الرواية حتى وإن ظهر في الصفحات الأخيرة واختفى من جديد وبين هذا الخفاء و التجلي، نكون قد توقفنا عند أهم البنيات التي تشكل النص في مجمله فلا غرابة إذن أن يكون الانتظار مقود السارد في دائريته المطوقة بالأسطورة والخرافة إن كل شيء في الرواية ينبني على الانتظار انتظار القارئ كي يعلن السارد عن هويته وانتظار الجموع في الساقية الحمراء كي يخرج العروسي وانتظار البركة من أبي القاسم وعمران وغيره وانتظار علية القوم والشعب إطلالة الملك الجديد بمراكش وانتظار أبي القاسم مكتبته وانتظار القراء والمتلصصين شخصية الملك الجديد دون لثام وانتظار الانتظار هكذا هي الرواية التي تدخلنا في هذا الذي ننتظره من شخوصها وما لا ننتظره من شخصيتي الطفلة الموشومة ببركة الأولين وكذلك الشأن بالنسبة لشخصية الطفل علي لنتأمل الصفحات ص: 87 - 113 - 143- 93 - 181 - 193 - 205 ولنتوقف عند الصفحة 205 (اسمع يا ولدي يا إبراهيم، إن قصتكم أنتم العروسين أشبه ما تكون بقصتنا نحن إنكم دخلتم العالم أيتاما ويبدو أنكم ستبقون هكذا إذا لم يبعث فيكم أحد في زمان آخر ليدلكم على طريق غير الذي أنتم فيه) أليس لهذا الانتظار قدريته الدائرية ؟ أو ليست هذه القدرية هي التي تكشف عمق هذا النص الروائي بمعنى أن الزمن المغربي ماضيا وحاضرا يعيش هذا الانتظار لا للتوقف عنده بل لمحوه إنه المأزق الثاوي خلف هذا المؤقت والعابر فالأثر ينمحي مثلما تنمحي سلالة العروسي وسلالة رحال البودالي ربما ليعيشا يتما مضاعفا. يتم حامل لقداسة مضمرة أو ربما هي القداسة بعينها ؛ بحيث لا يقتصر هذا البعد الغرائبي على الشخصية فقط، بل يمتد إلى مستوى الفضاءات و الأمكنة يظهر ذلك من خلال رسمه الكاتب لهذه الأمكنة المتعددة ليس فقط على المستوى الجغرافي، وإنما ينتقل بنا من مكان إلى آخر، ببوصلة المكتشف/ الباحث تتداخل الأمكنة مثل تداخل الأزمنة تماما على الرغم من كون مدينة مراكش هي مركز الحكي، إلا أن هذا الفضاء المراكشي، يتسع لأمكنة أخرى : فاس والأندلس والساقية الحمراء وجنوب الصحراء والسودان، وبلاد الأمازيغ وغيرها من الأمكنة الموجودة في النص هذا دون أن نتحدث عن مكان احتله شخصيتي رحال البودالي والعروسي في سماء مراكش لكن بين صخرة العروسي والساقية الحمراء وجامع الفنا تتناسل القداسة، وتترسخ بعض الأمكنة انطلاقا من مرجعها الخرافي والأسطوري والسحري لكن ليس من أجل خلق خرافة المكان . كما هو شأن الغار الذي احتلته شخصية أبي القاسم ولا في صخرة العروسي المقدسة حتى في المعبد اليهودي البعيد من مدينة مراكش.

إن هذا الخاصيات البنائية و الأسلوبية التي ميزت رواية ـ ملائكة السراب جعلتها تتميز بخاصيات الرواية الحداثية .

إن رواية «ملائكة السراب»،عملية حكائية معقدة جدا وفضاء لتفكيك الترميزات الحاضرة والغائبة في أنساق المجتمع المغربي ولبنة لصياغة تخييل تاريخي يفكر في المجتمع من خلال تاريخه وتجاوز لكثير من مفاهيم الكتابة، وذلك بالخوض في قضايا ملتبسة تجعل من النص نسيجا ومن الواقع مرآة، ومن التاريخ أداة لتأويل وصياغة هوية متعددة لمجتمع لا تزال فيه العلاقات غامضة وملتبسة .

الهوامش :

* كاتب من المغرب

الصفحات المشار إليها مأخوذة من :

موليم العروسي، ملائكة السراب (رواية)، الطبعة الأولى، دار المدارس، الدار البيضاء،المغرب، 2013.

(1) عبد القادر الشاوي، زمن الأخطاء لمحمد شكري جدلية البناء و الهدم، مجلة : مقدمات (المغربية)،العدد 13، 14، 1998، الصفحة:51.

(2) منيف (عبد الرحمان)، الكاتب و المنفى، دار الفكر الجديد، الطبعة الأولى، بيروت، 1992، الصفحة : 39 .

(3) ماهر جرار، أرض السواد وخضار السرد، مجلة : الطريق، العدد 59، بيروت، 2000، الصفحة : 135.

(4) سعيد بوعيطة (كتاب جماعي)، أسئلة الرواية المغربية، الطبعة الأولى، دار النايا، دمشق، 2013، الصفحة :25.

شاعرية الاحتضار في «الموتى يقفزون من النافذة» للشاعر: فتحي عبد السميع

وائل النجمي*

في ديوانه الأخير «الموتى يقفزون من النافذة»[1] نجح (فتحي عبد السميع)، في أن يقدم نصاً مغايراً عن المألوف، بدءاً من تناوله للحظة يندر الوقوف عندها في الشعر العربي، خاصة التوقف الفلسفي لمسائلتها وتحليلها، وليس تكرار المعروف سلفاً عنها في الموروث الشعبي والديني، ألا وهي لحظة الاحتضار، مروراً بتقنية البنية الخاصة للقصيدة، والتي تسهم في توليد دلالي خاص، انتهاء بالوظائف المسندة للإخبار، والتساؤل، والفعل. فاللافت في قصيدته «الموتى يقفزون من النافذة» التي مَنَحَت عنوانها للديوان، أن البنية الدلالية للقصيدة تتخذ خطاً متصاعداً في توليد المعنى؛ وذلك ما حمل روح التجاوز والابتكار، وفي هذه القراءة التي آثرت أن تكون للقصيدة العنوان وليس لمجمل الديوان حتى نتمكن من التحليل المعمق للنواحي الفنية فيها، سننطلق من رؤية تتمسك بها قصيدة الحداثة بعامة، وهي ما يصوغها الدكتور (صلاح السروي) عندما يقول: «إن القصيدة بذلك تمثل أرضاً بكراً يلتقي عندها أو عليها الشاعر والقارئ، وهو ما يمنح القارئ فرصة ممارسة القراءة الإبداعية، وينقله من مجرد موقع المتلقي إلى موقع الفاعل، والمبدع الجديد للنص.»[2]

وتكتسب إمكانية تحقيق قراءة إبداعية للقصيدة هنا مما في القصيدة من تقنيات تقوم على الإفادة من الفنون المجاورة قوليا – على حد تعبير الدكتور (محمد عبد المطلب) – للنص الشعري الحداثي، مثل فنون القصة والمسرحية[3]، وقد بدأ الشاعر أولى محاولات الإفادة من عنونة القصيدة: «الموتى يقفزون من النافذة»، وهذا العنوان بجانب قيمته الأساسية بكونه النص الذي يقف موازياً لنص كامل: سواء الديوان، أو القصيدة التي تم تسمية الديوان باسمها، إلا أنه يحمل في داخله مخاتلة الإحالة من القالب الشعري، إلى المقاربة السردية، فما في العنوان من إخبار، يجعل القارئ متهيئاً لطرح عدة أسئلة ممكنة على النحو التالي:

1 - ما قصة الموتى الذين يقفزون من النافذة؟

2 - بأي معنى يقصد الشاعر كلمة «موتى»؟ هل «موتى» فعلياً؟ أي جثث يتم إلقاؤها من النوافذ؟ وكيف يمكن إسناد الفعل لميت؟ أي هل هم من يقفزون أم يتم إلقاؤهم؟

3 - أم هل هم أشخاص في حكم الموتى؟ أو أشخاص اضطرتهم ظروف ما أن يلقوا بأنفسهم من النافذة انتحاراً أو فراراً ليتحولوا في المستقبل إلى موتى؟

4 - على أي نحو دلالي تفيد تعريف «الموتى»؟ ألف ولام العهد هنا تحدد مَن مِن الموتى الذين لقوا حتفهم ورحلوا عن عالمنا منذ آدم عليه السلام وإلى الآن؟

5 - لماذا تم استخدام الفعل المضارع «يقفزون»؟ ولم يتم استخدام «قفزوا»؟ إلى أي منحى تشير الاستمرارية هنا؟

6 - «النافذة» المذكورة، هل هي نافذة في مبنى؟ وعلى بعد كم من الطوابق تقع؟ أم هي نافذة العبور من الحياة إلى الموت بمعناها الميتافيزيقي؟

ورغم أن كلاً من هذه الأسئلة سوف نجد لها إجابات محددة وواضحة في نص القصيدة، إلا أن عنونة الديوان، وعنونة القصيدة قبل أن يقرأها القارئ كاملة، تجعلنا إزاء حالة من حالات التلاقي والاتفاق على القراءة الإبداعية، أي تلك القراءة التي يعرف القارئ مسبقاً أنه عليه مهمة إعادة تشكيل المعنى، وإعادة إنتاجه من جديد، تماماً مثلما تقول الدكتورة (سيزا قاسم): «عندما نقول إن القارئ يفهم النص أو يتدبره، أو إنه يعرف معناه ماذا نعني؟ إن في هذه الإجابة ثلاثة أقوال الدلالة تنبع من المتكلم، والدلالة تنبع من القارئ، والدلالة تنبع من النص.»[4]، وهنا الدلالة تنبع من تفاعل الثلاثة معاً.

إن العنونة تندمج بشدة مع دلالة القصيدة، وتؤدي دوراً فاعلاً في توجيه وعي القارئ، ورسم خريطة توليد المعنى، أي أن عنصري النص والمتكلم حاضران بقوة في العنونة؛ لكن ثمة شيء يجب أن نتوقف إزاءه في هذا العنوان، وهي الثلاثية التي أشار إليها الدكتور (محمد فكري الجزار) في دراسته لسيميولوجيا العنونة من كون المرسِل هو مجموعة تتألف من سارد، ومؤلف ضمني، ومؤلف واقعي، يقوم الأول بتقديم لسان سردي، بينما الثاني يقوم بتقديم لسان أيديولوجي، أما الثالث – المؤلف الواقعي – فينطلق من واقع اجتماعي[5]، واللسان السردي هنا يتمثل في وجود شاعر/ راو يخبرنا عن حدث عجيب، وهو من يقدم لنا نفسه بوصفه ذلك العَالِم بهؤلاء الموتى الذين يمارسون فعلاً يستحيل مع حالتهم الفسيولوجية، أما المؤلف الضمني، فهي الإشارة إلى اختراق حُجب عالم الواقع إلى عالم آخر، عالم جل معلوماتنا عنه نستمدها من التراث الديني ومن الأساطير الشعبية، المؤلف الضمني هنا هي كل ما تَلَقَّاه القارئ عن الموت، وكل ما يمثله له الموت من فجيعة أو فَقْدٌ أو تأكيد على وجود حياة أخرى بعد الموت وفق ما تخبرنا به الديانات السماوية، أما المؤلف الواقعي، فهو القارئ الذي سيعيد النظر للعنوان ويفهمه على نحو مختلف تماماً مع إنجاز قراءة القصيدة، ليجد أن الرؤية المُعَمَقة للنص هي أننا جميعاً معشر البشر لسنا أكثر من كائنات تنتظر لحظة قفزها من نافذة الحياة، وأنه رغم استمرارية هذا الفعل ومشاهدتنا له يومياً - فعل القفز، إلا أننا لا نبدي له التأثر الكافي، ولا نتعظ به الاتعاظ الوافي.

يمكن تقطيع القصيدة إلى عدة مقاطع وظيفية تتوزع بين الإخبار، والتساؤل، والفعل، وذلك وفق قراءتي لها على النحو التالي:

الإخبار	التساؤل	الفعل
(1) سرير قديم يموج داخلي أسناني تصطك من أزيزه المتقطع	(4) كان حلما جميلا فلماذا لا أتذكر إلا كوبا مهشما ومستشفى وسرادقا؟ وما الذي يجول في جسدي كما تجول عتلة في بيت خشبي قديم؟ لماذا تمتلئ حجرتي بالراحلين في حوادث سيارة بأخرى أو انفجار أنبوبة الغاز أو تجلط المخ؟ هل صحيح أن كائنات غامضة زارتهم قبلها بأيام كي تخفف من حدة المباغتة؟	(2) ثمة كائن يعتدل من رقدته يتثاءب شابكا أصابعه خلف رأسه يقوم ببطء كي ينحت ذعرا شفيفا في كل شبر من جسدي
(3) أجلس على حافة السرير عاجزاً عن ترتيب المشاوير التي تنتظرني أسترجع الحلم الذي خرجت منه لا أتذكر إلا كوبا مهشما ومستشفى وسرادقا		
(5) لأول مرة أجتاز مشاويري بخفة بلا ضجر أو مهاترات لا أكترث بأني أُخدع وبأن جداولي تصب في أحواض الآخرين أنظر بمودة لكل شيء حتى العتلة التي تجول داخلي رغم اصطكاك أسنائي من صوت انخلاع المسامير		(6) أريد أن أحدث أصدقائي عن شيخوخة لا تصنعها السنوات أريد أن أحدثهم عن وقع أقدام عسكرية أسمعها كلما انتهيت من ضحكة أو من ارتشاف كوب من الماء أريد أن أحكي لأي مخلوق عن موتى يقفزون من النافذة ويشبكون سواعدهم وسيقانهم حول جسدي
(7) لا شك أنهم استيقظوا بعد أحلام جميلة لم يتذكروا منها سوى كوب مهشمة ومستشفيات وسرادقات لا شك أنهم ثرثروا كثيرا وما من أحد فهم شيئا إلا بعد انقلاب سيارة أو انفجار أنبوبة غاز أو تجلط في المخ.		

لقد قمت بتقسيم القصيدة إلى (7) مقاطع، تتوزع (4) منها في وظيفة الإخبار، وهي المقاطع: (1، 3، 5، 7) بينما مقطع واحد فقط جاء في محل التساؤل: وهو المقطع: (4)، ومقطعان في محل الفعل: (2، 7). ومن سيقرأ المقاطع بترتيبها من (1 إلى 7) سيكون قد قرأ القصيدة كاملة، لكن السؤال الذي يطرح نفسه الآن: ما الذي تكشف عنه قراءة القصيدة وفق توزع مقاطعها على الوظائف الشعرية الدلالية؟ ذلك ما سيجيب عنه التحليل التالي:

أولا: وظيفة الإخبار:

تقوم وظيفة الإخبار بمهمة نقل عالم الأحداث والصراع من العالم الواقع خارج جسد الشاعر/ القارئ إلى داخله، فبدلاً من أن يصبح الشاعر/ القارئ داخل السرير، يصبح السرير داخله، مع إشارة منطقية لواقع فعل الاحتضار هي اصطكاك الأسنان، ثم فجأة تستطيع تلك الذات الهلامية أن تتأقلم مع سريرها الداخلي لتجلس على حافته، وتسترجع ذكرياتها، هنا نخرج تماماً من منطق الواقع، إلى المنطق المفروض على عالم القصيدة، لنصبح في حالة أشبه بحالة الحلم/ الطَيْف، وكأننا إزاء فيلم من أفلام الأشباح، عندما تتوه الروح عن طريقها في الصعود إلى السماء، لتقف في حالة وسطى بين المرور إلى السماء، والوقوف على الأرض، إنها لا تزال تلك الروح أو ذاك الجسد الذي بدون روح، أو في مرحلة انتزاع الروح غير قادرة على فهم أن عهدها بالدنيا قد انتهى، ويبدأ الشاعر في محاولة استنطاق تلك المنطقة الصعبة من الحياة/ اللا حياة، متخلياً عن الحقد والعداءات، مستخدما السمة الأساسية للحياة البشرية: التفكير المنطقي، ليحاول الوقوف على ما أوصله لتلك الحالة، فلا يجد إجابة إلا أن آخر شيء يتذكره هو وجوده في مستشفى وحوله أكواب مهشمة، ثم سرادق.

لقد حلَّت حالة السكينة على الذات، لم يعد الشاعر/القارئ يهتم بالضحك عليه، وخداعه، وبأن يؤخذ من جهده لآخرين، حتى حالة انتزاع الروح التي يشبهها الشاعر بعتلة تخلع من داخله المسامير قد وصل لمرحلة السلام معها، وجوهر هذه الدعوة للسلام الروحي الداخلي مع الذات، هي ما تقوم به الوظيفة الخبرية في القصيدة، حتى إنها تطرح مفارقة حث القارئ على الإجابة عن تساؤل: لماذا لا نصل لمرحلة السلام الروحي الداخلي مع كل ما حولنا قبل أن نستفيق على وقع الموت والرحيل من حياتنا البشرية المعهودة؟

طوال الوقت والشاعر يعتمل على تأكيد فكرة وجود حجاب بين الحالة التي وصل إليها جسده، وبين الرسالة التي يرغب في نقلها من موقعه المتوسط بين الحياة والموت، وعدم سماع البشر لهذه الرسالة، وهو في ذلك يستعين بموروث يمهد له رؤية التواصل مع الموتى، فهم يسمعون ويرون ويشاهدون ما يحدث في الدنيا، ويصل لهم أخبار أهليهم، ويمكنهم أن يوصلوا أي رسالة من خلال زيارة في حلم أو رؤيا، لكن لا يمكنهم الوصول مباشرة بصوتهم الذي لا يتخطى العامل الفيزيقي، ليرسم الشاعر رؤيته حول عالم صاخب يثرثر، أصحابه لديهم الكثير ليقولوه بعدما اكتملت تماماً تجربتهم على الأرض بخوض مرحلة الحياة ثم الاحتضار، لكن للأسف هذه الرسالة غير مسموعة ولا تصل لأي من عالم الأحياء لكي يستفيد منها.

ثانيا: وظيفة التساؤل:

تقوم الوظيفة الخبرية بمهمة نقل عالم الأحداث والصراع من العالم الواقع خارج جسد، إلى عالم اللا-واقع في دنيا الميتافيزيقا، كما رأينا إنها تقف على مرحلة الحد الفاصل بين الحياة والموت، أما وظيفة التساؤل، فإنها تلعب من وجهة نظري دورين أساسيين، الأول: إكمال مهمة وظيفة الإخبار بالتأكيد على حالة الاحتضار دون تعريض الشاعر للمساءلة. والآخر: التأكيد على إلقاء الروع حول عملية الاحتضار، ودفع الذات البشرية القارئة للقصيدة إلى التفكير فيما تنفر منه دائماً، أقصد في لحظة مغادرتها ورحيلها عن هذا العالم، ولكنه تفكير بشكل يتجاوز مرحلة البقاء والفناء، إلى مرحلة الرؤية الفنتازية للحظة الرحيل.

أما الجانب الأول، فعبر مجموعة التساؤل حول عدم التذَكُّر، وحول ما يجول في الجسد، ما كان قد وصفه الشاعر بعتلة تخلع المسامير، ثم أخيراً وجود أشخاص راحلين، أشخاص موتى رحلوا عن العالم يستحضرهم الشاعر الآن حول الجسد المُلقَى على السرير، وهو استحضار يعتمد على ما ورد في الموروث الديني، والموروث الشعبي من أن الإنسان لحظة موته يشاهد موتى سابقين عليه، وهنا يتم حل شفرة الموتى الذين يقفزون من النافذة، حيث الموتى المقصودون هنا هم تلك الأرواح التي ستحضر عند لحظة رحيل القارئ للقصيدة، والتفكير في أنفسنا مرتين، مرة ونحن على سرير الموت بوصفنا سنشاهد الراحلين عن عالمنا، ثم مرة بوصفنا أطيافا سنحضر حين يموت شخص آخر نعرفه، قمة التلاعب الميتافيزيقي بالشعور

الإنساني في لحظة من أصعب اللحظات التي دائماً ما يتجنب البشر الحديث عنها، والتحليل فيها، ترى كل واحد منا ماذا سيكون شعوره وهو يتعرض لهذا الموقف عندما يجلس على سرير الموت ينظر للراحلين عنه؟ وماذا سيقول لمن يموت عندما يحضر له على صورة طيف جرب الموت سابقاً؟ تلك اللحظة التي يستخدم فيها (فتحي عبد السميع) تعبير: «كائنات غامضة»، هل ذلك هو ما سنصبحه عندما نموت ويتم حضورنا لموت شخص آخر كنا نعرفه أو يعز علينا؟ يا له من تساؤل صعب جداً يطرحه (عبد السميع).

ثانيا: وظيفة الفعل:

لعلنا نلاحظ التوازن الذي أوجده الشاعر بين الإخبار الذي يعد أكثر عناصر القصيدة استخداماً وظيفياً، وبين الفعل، الذي يليه مباشرة، والذي يتخذ المقطعين (2) و(4)، ورغم الدور الذي قام به الإخبار والتساؤل في تأكيد حديث الشاعر وطرحه للحظة الاحتضار، فإن الفعل، أو المقاطع التي تبدأ بأفعال، تأتي لتحمل لنا رؤية النص حول أحداث كثيرة مختزلة ضمنياً، وكأنها خلاصة التجربة البشرية التي عاشها مؤلف النص، ليست المشكلة في تجاهلنا أننا يوما ما سنترك هذا العالم بجسدنا المتكون من لحم ودم، لنتحول إلى مصير طبيعي من التحلل، وإنما المشكلة في الرسالة التي لا نعيها دائما، عندما يقول الشاعر:

أريد أن أحدث أصدقائي
عن شيخوخة لا تصنعها السنوات
أريد أن أحدثهم
عن وقع أقدام عسكرية
أسمعها كلما انتهيت من ضحكة
أو من ارتشاف كوب من الماء
أريد أن أحكي لأي مخلوق
عن موتى يقفزون من النافذة
ويشبكون سواعدهم وسيقانهم
حول جسدي

وأعتقد أن هذا المقطع بالذات له دوره الخاص في فك الشفرة الشعرية داخل النص، فهو يلخص لحظة الحكمة التي يرغب الشاعر أن ندخل في دائرتها، حكمة التأمل ليس فقط في لحظة مغادرة الحياة، ولكن طرح السؤال حول قيمة الحياة إن كانت تشبه الموت، حول قيمة حياة تحمل بين طياتها الخوف، وبين طياتها المصير المحتوم برحيلنا، ومع ذلك نخاف من ضحكتنا، من ارتشاف الماء، من كل شيء نخاف، ما قيمة حياة معجونة بالخوف؟ هل يجدر أن نحاول من الآن أن نتوقع السبب الذي سنرحل به من عالم الحياة إلى عالم الموت؟ هل يجدر أن نتخيل مَن أولئك الذين سيحضرون لنا في لحظة جلوسنا على سرير الموت؟ وترى هل سنجلس على سرير الموت أم سيكون الموت فجأة؟ هل علينا أن نقلق من رقابة الدنيا بكل ما يمكن أن تمثله جملة مثل «وقع أقدام عسكرية» في حياتنا، أم علينا أن نقلق من هذه اللحظة الواقعة بين حافة الموت والحياة؟

في اعتقادي أن الشاعر نجح في أن يتناول لحظة نادرة التناول في ميراث الشعرية العربية مقارنة بغيرها من اللحظات من ناحية، ونجح في أن يقدم تناولاً مغايراً للمعتاد بتوزيع مقاطع قصيدته بين عناصر الإخبار، والتساؤل، والفعل التي سبق الحديث عنها، وقد نجح في أن يجعل القارئ شريكا أساسيا في إنتاج دلالة ومعنى النص، وفي أن يُلقي في رَوْعِه الكثير من التساؤلات أكثر من الإجابات، وإذا كنا سنخرج بإجابة بعد قراءة القصيدة حول تفسير العنوان لنعرف أن الموتى المقصود الحديث عنهم هم أولئك الذي يحضرون عند لحظة خروج روح الإنسان وفق الموروث الديني والشعبي، وأن سقوطهم من النافذة هو سقوط من نافذة الحياة إلى نافذة ما بعد الحياة، عبر اصطحاب هؤلاء الموتى السابقين لهذا الميت الجديد، إلا أن الشاعر نجح في أن يجعل هذه اللحظة وهذه القصيدة أداة في مراجعة الذات والتفكير في مجمل وظيفة الحياة البشرية، وفي دورنا حول الحياة.

PABLO PICASSO (THE DREAM)

الهوامش :

* ناقد مصري

1 - فتحي عبد السميع: الموتى يقفزون من النافذة، سلسلة تجليات أدبية، الهيأة العامة لقصور الثقافة، 2013م
2 - د.صلاح السروي: تحطيم الشكل دراسات في الشعر المصري المعاصر، كتابات نقدية، الهيأة العامة لقصور الثقافة، مايو 1997مص27-26
3 - د.محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، صـ 163
4 - سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، مكتبة الأسرة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014مص123
5 - د.محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998مص123

طرق نقل الصوامت والمصوتات الأجنبية بالمعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات (إنجليزي - فرنسي - عربي) 2002 أنموذجاً:

دراسة تطبيقية مقارنة

عبد الإله الوزاني الشاهدي*

مقدمة:

تتعدد طـرق إيجـاد المصطلحـات الملائمة لخدمة اللغة العربية ولمواكبة السرعة الهائلة لتدفـق المصطلحـات الأجنبيـة، فهناك من يلجـأ إلى إحياء التراث، وهناك من يسـتعمل أسلوب التوليد (الاشتقاق والمجاز والنحت)، وآخـرون يلجأون إلـى أسـلوب الاقتراض اللغـوي (المعرّب والدخيل) ومنهم من يمزج بين الترجمة والتعريب وهو ما اصطلح عليه بالتعريب الجزئي.

لهـذا فـإن الطرائق التـي اتبعت فـي إيجاد المصطلحات العلميـة في عهود الازدهار من تاريخنا السابق كانت[1]:

1 - تحويـر المعنـى اللغوي القديـم للكلمة العربية، وتضمينها المعنى العلمي الجديد.

2 - اشـتقاق كلمات جديدة من أصول عربية، أو مُعربة للدلالة على المعنى الجديد.

3 - ترجمة كلمات أعجمية بمعانيها.

4 - تعريب كلمات أعجمية وعدها صحيحة».

وإذا أخد بهذا النهج اسـتطاعت اللغة أن تنمو وأن تواجه هذا السيل المتدفق من المصطلحات في هذا العصر الذي يسمى بحق عصر التفجر المعرفي والعلمي ولا يخفى أن الآمال معقودة علـى أن تغـدو اللغة العربية لغـة المجتمع، ولغة العلم والتعليم ولغة التشـريع والقضاء، والإدارة والاقتصاد والصناعة والتجارة[2].

1 - مادة البحث:

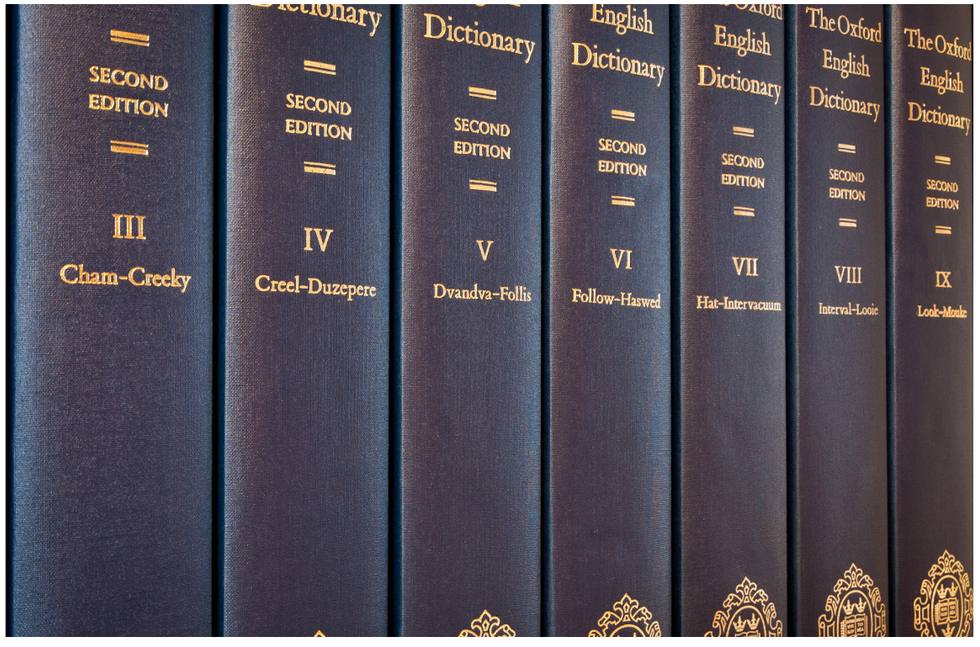
قمنا باختيار نمـاذج من مصطلحات "اللسـانيات" من (المعجـم الموحد لمصطلحـات اللسـانيات، إنجليزي- فرنسـي- عربـي، مكتـب تنسـيق التعريـب، 2002) ومقارنتهـا بما جـاء في (معجـم مصطلحـات علم اللغة الحديـث، عربي – إنجليزي – وإنجليزي – عربـي، الدكتور محمد حسـن باكلا وآخرون)[3] و(قاموس اللسانيات عربي- فرنسي، فرنسي- عربي، مع مقدمة في علم المصطلح، الدكتور عبد السلام المسدي)[4].

2 - الفترة الزمنية:

شـملت الدراسـة، المعجـم الموحد لمصطلحـات اللسـانيات(1989) و (2002) معجـم (بـاكلا وآخـرون،1983) ومعجـم عبـد السلام المسـدي (قاموس اللسانيات 1984).

إن دراسـتنا لم تعـن إلا بالمعاجم اللسـانية المنشـورة مابين سـنتي (1983) و (2002). وقـد اخترنا هذه الزمرة لأسباب عدة منها:

- انتماؤهـا إلـى نمـط واحـد هو "اللسـانيات"، وذلك لأنها تبئر هذه الصفة في العنوان.
- مُعالجتها للسـانيات فـي فروعها المختلفة.
- اشتراكها في عدد من المصطلحات.
- توافر شـرط الخبرة (خبرة التأليف في مجال المعجم المختص).



- اختلافهـا اختلافاً واضحاً من حيث المراجع التي اسـتُقيت منها المداخل في كل منها.

وسـننظر في هذه المعاجم من خلال إثارة الإشكال الآتي: هل ثمة منهجية واضحة لتمثيل الصوامت والمصوتات الأجنبية بالمعاجم اللسـانية الثنائية والثلاثيـة اللغـة المصنفـة بعالمنا العربي؟ ذلك ما سنحاول الإجابة عليه في المباحث الآتية.

أولا: نقل الأصوات الأجنبية:

وسـنتناول طريقـة نقـل الأصوات الأجنبيـة الصامتة إلـى العربية من خلال العديد من المصطلحات:

1 - الصامتان (C) و(K):

يعدّ حـرف (c) لاتينيـاً ويقابله في اليونانيّـة (كبّـا) K، ويُعتبـر مـن الأصـوات ذات الأهميـة الكبـرى لكثـرة طـرق نقلـه قديمـاً وحديثاً حسـب تعاملـه مـع الحـروف الأخـرى خاصة [5]. لقـد عُرّب تارة بالسـين كما في: "سـينيميات"[6] (Cénématique / Cenematic) (المعجـم الموحـد 2002) و"سـونيمية" كمقابـل للمصطلـح الفرنسـي (cénématique)[7] عنـد المسـدي فـي (قاموس اللسـانيات 1984).

وتارة بالكاف كمـا في: "كُريول"[8] (Creol /Créole) (المعجـم الموحـد 2002) و"الكريوليـة" (المسدي 1984).

والحـرف الثاني (k) لاتينـيٌ يقابله فـي اليونانيّة "كبـاّ" أيضـاً[9] قد عُرّب بالكاف كما فـي: "كُلين"[10] (Kleene)/(Kleene) (المعجـم الموحـد 2002)، وبذلـك عدلـت القاعـدة القديمـة التي تقـول بنقله قافاً[11].

2 - الصامت (G):

سـواء في أول الكلمة أو في وسطها أو آخرهـا، وذلـك حتـى نتمكن من ضبط التغيـرات التي تقع عليه بتغير موضعه في المصطلح، كما في:

- ✓ glossème/Glossem [12]
- ✓ Glossématique/Glossematics [13]
- ✓ Hiéroglyphe/Hieroglyph [14]
- ✓ Amalgame/Amalgam [15]
- ✓ Philology/Philologie [16]
- ✓ Semilogie/Semiology [17]
- ✓ Tagméme/Tagmem [18]

هذا الحرف لـه أهمية صوتية كبرى كذلـك مثل حرف (c) ذلك أنه خاضع لتغييـرات تطرأ عليه حسـب تعامله مع الأصوات الأخـرى، وقد كان ولا يزال يثير مشـاكل عدة عند نقله إلى العربية[19]. وهو مـا لاحظناه حيث تمّ اللجوء إلى حروف عربية متعددة لنقله.

الصامـت (g) «...ذو أصـل لاتيني ومقابله فـي اللغـة اليونانيّة حرف (غمّـا)»[20]. وقد عـرّب قديماً من المصطلحـات اليونانيّـة واللاتينيّة بحرفـي (غ) و(ج)، إلا أن تعريبـه بالحرف الأول كان أغلب[21].

وفي اللغة العربيــة نجد حرفاً صنّفه سيبويه في "الكتاب" ضمن الحروف التي لا يُستحسن استعمالها في قراءة القرآن وفي الشــعر، وليست ظاهرة في لغــة من تُرتضــى عربيّته، وهو الكاف التي بين الجيــم والكاف[22]. مما يتطلّب منا وضع مقابل محدد له.

وحــول تعريــب الصامــت (g) في المعجــم الموحــد (2002) نجــد تعريبــه قــد تــم بطريقتيــن: فــي مصطلحــيْ: (Hieroglyph) و Amalgam إذ وُضــع لهما حرف (الغين) كمقابــل لحرف (g)، وعُربا ب: "هيروغليفيــة" و "مَلْغمــة". وفي: " فيلولوجيا" و"سيميولوجيا" Philology Semiology، كان حرف (الجيم) هو المقابل.

وتحــول صــوت ال (g) إلــى الجيم الفصيحة المألــوف عند العرب، فقد ذكــر ســيبويه أنهــم « يبدلون من الحرف الذي بين الكاف والجيم، الجيم لقربها منهــا، ولم يكن مــن إبدالها بد، لأنها من حروفهــم، وذلك نحو: الجربز، والأجر، والجورب»[23].

ويــرى المحدثون أن نطــق الجيم – بين الجيم والــكاف – هو الأصل في اللغة الســامية الأم ثــم تطورت في العربية الفصحى فأصابها ما يســمى بالتغويــر (Plataligdion) بأن تقدم مخرجها إلــى الأمام حيث الغار (الحنــك الصلب) ثم رجعت في بعض اللهجــات العربيــة الحديثــة كلهجة القاهــرة وعدن إلى الأصل الســامي الأول وهو نطقها من الطبق شــديدة مجهورة[24].

أمــا تعريبــه فــي مصطلحــات: (G l o s s e m) و (G l o s s e m a t i c s) و (Tagmeme) فإننــا نراه بحرف (الكاف): "كْلوسيم" و"كْلوسيماتية" و "تاكْميم" (المعجم الموحد 2002).

إلا أنــه في (معجم باكلا وآخرين) قد وُضع له حرف (الكاف الفارســية= گ) كمقابــل للصامــت (g) كما في: "الگْلوســيم" (Glosseme)، و"التگْميمية" (Tagmemics).

واللافت للنظر أن تحول هذا الصامت في المصطلحات السالفة، قد انحصر في أربعــة أصوات: الغيــن، الجيم، والكاف و الكاف الفارسية= گ، دون القاف التي ذكرها ســيبويه بقوله:« وربمــا أبدلــوا القاف لأنهــا قريبة أيضــاً» وعلى ذلــك ندرك أن وضع صامت عربيّ لهــذا الصامت(g) في المعجم الموحد(2002) يضعنا أمام طريقتان في تعريبه.

3 - الصامت (H):

وُضع لهذا الصامت في المعجم الموحد (2002) حــرف (الهــاء) كمقابل، حيث عُربــا المصطلــح الأجنبي: (Hieroglyphe/Hieroglyph) بــ: "هيروغليفيــة"[25]. نفــس المقابــل نجــده في(معجــم بــاكلا وآخرون) حيث عُــرب هذا الصامت بـ(الهاء)، في: الرمز الهيروغليفي: (Hieroglyph) [26]. وهذا النهج فــي تعريب هــذا الصامــت (الهاء) يتطابق مع نهج الباحث أمين معلوف في تعريب الألفاظ الأعجمية معتمداً في ذلك القواعد التي جرى عليها العرب فــي نقل هذه الكلمات وأمثالها وتمثل القاعدة الســابعة فــي حرف " H " نموذجاً من النماذج التي صار عليها الدارس أمين معلــوف ما عبر عنه بقوله:« وكان كُتاب العرب يعبرون عنها بالهاء غالباً مثل "هوميروس" "HOMERUS"» [27].

4 - الصامت (P):

نلحــظ في تعريب الصامــت (p) أن مجمــع اللغة العربية قــد عمل على تدوينها بالباء المثلّثة (پ) على النحو المعروف في تدوين اللغة الفارسيّة له [28]. وقد عرّب القدماء هذا الصامت بالباء والفاء غيــر أن تعريبه بالباء كان أغلــب[29]. ولقد ذكر ســيبويه وصفــاً للحرف الفارســي (پ) - في باب اطراد الإبدال في الفارســية- في قولــه:« ويُبدلون مــن الحرف الذي بين الباء والفاء: الفاء نحو: الفِرند، والفندق، وربما أبدلــوا الباء لأنهما قريبتان جميعاً، قال بعضهم: البرند، فالبدل مطــرد في كل حرف ليس من حروفهم، يبــدل منه ما قرب منه من حروف الأعجميّة»[30] واستنادا على ذلك نُمسك بأحد منهجيّات العرب في التعريب حيــث نلتمس منهم محاولة وضــع أقرب صــوت ممكــن مقابل الصــوت الأعجمي، وهــذا ما حدث بشكل ملحوظ مع كلمة (الفرند) التي أصلها في الفارسيّة (برند). ولذا فإن اعتماد المجمع حــرف (پ) لتعريب الصامــت (p) لم يكــن مصيباً بناء على مــا ذكره ســيبويه، أما تعريبه تارة بحرف الباء وتارة أخرى بحرف الفــاء لدى القدماء فإن ذلك يعود إلى قربهمــا معــاً كما في قول ســيبويه السابق.

وحــول تعريب هــذا الصامت P في المصطلحات اللســانية بــ (المعجم الموحد 2002) نجد تحول هذا الصامت إلى نظيره المجهور في اللغة العربية (الباء) كمــا في: "مدرســة براغ" (Ecole de prague / Prague school) [31]، وهــو الأمر نفســه نجده عنــد معجم محمد حسن باكلا والمشــتغلين معه، حيث عربــوا: (Prague) school بـ "مدرســة براغ"[32]. لــذا لم يتقيد المُعربون في العصر الحديث بقرارات مجمــع اللغة العربية التي نصت على ضرورة إدخــال الصوت الفارســيّ (پ) إلــى النظام الصوتي العربي كما ســلف الذكــر. ولعل هذا يشــير إلى منهجيــة واضحة تقوم على أســاس تحويــل الصامــت (P) إلــى نظيره المجهور(B).

5 - الصامت(s):

قد عُرب بالســين كما في: "ســمة" (sème/Seme) (ص 134)، و"سيميولوجيا" (Sémiologie/ S e m i o l o g y) [33]، و"ســيميائيات" (Sémiotique /semiotics) [34]. و"أطلــس لغوي" (Atlas linguistique/ (Linguistic Atlas [35] (المعجــم الموحــد 2002). و"السيم والســيميوتية" (seme, semiotics) [36] فــي معجــم (باكلا وآخرون). هكــذا فإن تعريبه فــي العصــر الحديــث كان بحرف «... الســين مهما يكــن موقعه من الكلم»[37].

6 - الصامت (T):

وضــع المعجــم الموحــد (2002) لهــذا الصامت حرف (التاء) كما في: "تاكْميم" لمصطلح:(Tagmème/ Tagmem) [38]، و"إركاتــي" لمصطلــح : Ergative / Ergatif [39]. وعرّبه محمد حسن بــاكلا والمشــتغلين معــه كذلــك بـ (التاء): "التكْميم" (tagmeme)، "التگْميميــة" (tagmemics) [40]. وتعريبهما بالتاء (ســواء في المصطلــح الإنجليزي والفرنســي) قــد خالف منهج العــرب القدماء في تعريبــه بالطــاء. وهذا دليــل على تلّمــس الأصوات العربية التي تطابق الأصوات الأعجميّة.

7 - الصامت (V):

قرّر مجمــع اللغة العربيــة نقل هذا الصــوت واواً فــي العربيــة، وذلك تمثّــلاً:« لما عرفته اللغة الفارســيّة واللغــة التركيّــة فــي تدويــن هذا الصوت بحرف الــواو، وعلى النحو المألــوف -مثلاً- في الكتابات العربية في أثناء الحكــم العثماني وفي بداية النهضة»[41]. غير أن ذلك لم ينطبق على تعريب المصطلحات اللسانية في المعجم الموحد(2002)[42].

تحــول صوت الــ (v) المجهور إلى نظيــره المهمــوس الفــاء (F) في مصطلح Verner's Law /Loi de vernet))، عُرب ب: "قانون فيرنيــز" في كل من (المعجم الموحد 2002) و (معجــم بــاكلا وآخرون) [43].

وفيما سبق، نلحظ تكرار مسألة عدم استحداث أصوات جديدة تُدخل ضمن النظام الصوتي العربي.

8 - الصامت المركب (TH):

نلحظ في الحــرف المركّب (th) أن رسمه في هذا المعجم (2002) قد جاء بالثاء. ذلك أنه عندما يُلحق حرف (t) بحرف (h) يكون في اليونانية حرفاً مســتقلا بذاته هو (ثينا) الذي يقابله الثاء العربيــة[44] وهكذا تم التعريب الجزئــي للمصطلــح الإنجليــزي: (Ethnolinguiqtique/ Ethnolinguistics) بـ"إثنولسانيات"[45]، عكس تعريبه من اللغة الفرنســية التي يكون فيها المقابــل ل (Th) ب (التــاء). وعلم اللغــة الإثنولوجــي (معجــم بــاكلا وآخــرون)[46]. وفــي المقابل نجد المسدي (قاموس اللسانيات) ترجمه بـ: "لسانيات أجناسية"[47].

كان هذا حــظ الصوامــت فماذا عن الصوائت؟

ثانيا- نقل الصوائت الأجنبية:

1 - الصائت (A):

لا يخفــى علينــا أن عمليــة النطق بالصائــت (a) يتطلب منــا فتح الفم دون تضييــق narrowing أو إغــلاق close، ولذا فــإن عملية الفتــح لا تتكيّف إلا مــع الفتحة فقط بخــلاف الضمــة التــي تتكيّف مع الصائــت (o) النصف ضيّق -half close [48]. وبنــاء على ذلك نرى أن فتح التاء في "التكْميم" يتســق مع خصيصة حركة اللســان للصائت (a) فــي tagmem (معجم باكلا وآخرون)[49].

نُقــل هــذا الصائت حســب النماذج المعربة في المعجم الموحد (2002)، بالألف عليها همــزة إذا كان في أول الكلمة مثل: "ألفباء": (Alphabet)/Alphabet [50] "أطلــس لغــوي": Atlas linguistque)/linguistic atlas) [51]. نفس الأمر ينطبق على تعريب هذا الصائــت ب (معجم باكلا وآخرين)، "الألفباء": Alphabet [52] (ص 3).

وإذا جاء هذا الصائت في وسط الكلمة وبعده حرف ساكن يُفتح ما قبله مثل: "أطْلَسْ "(Atlas) [53] أو يرســم ألفاً لينة إذا كان ما بعده متحركاً مثل: "إركاتــي" Ergative/Ergatif [54].

2 - الصائت (E):

نــرى ضرورة الكشــف عــن بعض المشــكلات المنهجيّــة التــي تعتور المعجــم الموحــد لمصطلحــات اللسانيات(2002) حيث لا نجد إحكاماً منهجياً في نقل الصائت (e) في أول الــكلام. فعلى ســبيل المثال مصطلح (Ethnolinguistique)/ Ethnolinguistics) [55]، نجد بأن المعجم قد رسم هذا الصائت بهمزة مكســورة كما في: "إثنولسانيات"، وهــذا ما نــراه أيضاً فــي مصطلح (إركاتــي) Ergative/Ergatif [56]. وتعريبه بهذه الطريقة يتفق مع ما نراه في بعض البحوث اللســانية التي تتطرق إلى الأســر اللغوية[57]. إلا أننا نجده قد رسم هذا الصائت بألف كما في: "أثالة" /Etymologie) Etymology) [58].

يُنقــل بالكســرة الطويلــة كمــا في مصطلحــي: (Glossème/ Glossem) "كلوســيم"[59] و

(Tagmème)/Tagmem "تاكميـم"[60]، كذلك فـي "مونيم" (Monème)/Monem [61] و"كليـن" (Kleen)/Kleen [62]، و"كريـول"creol/Créol [63]. وفـي مقابـل المسـدّي نجده يكتفـي بحركـة الكسـرة القصيرة (ـِ) "الكروليّـة" أي: يكـون نطقه بهذا الشـكل (الكِرِوْليّـة). كذلك في مصطلـح: (sème/seme) نجد أن رسـم الصائت (e) الأول قد ورد بـ(المعجـم الموحـد 2002) بحركة الكسـرة القصيرة (ـِ) "سِمة"[64]. وهو عكس تعريـب نفس المصطلح عند معجم (باكلا وآخرون)، حيث نُقل الصائت الأول بكسرة طويلة "السيم" (seme) [65].

3 - الصائت (I):

فـي كل مـن (Philologie/ Philology) [66] و (Mérsime)/Merism [67]، نجد أن الصائت (i) بـ(المعجم الموحد 2002) قـد نقل بحركـة طويلة في اللغـة العربية، وهذا جليٌّ في كل من المقابلين: "فيلولوجيا" و"مريسم". ونقل هذا الصائت بكسرة طويلة أيضاً كما فيhittite)): "اللغة الحيثيّة" (معجم باكلا وآخـرون[68]، حيث إن عدم إعمال التضعيف للحرف الساكن (ث) سوّغ وضع الصائت (i) بحركة طويلة.

4 - الصائت (O):

رُسم هذا الصائت في المعجم الموحد (2002) بالهمـزة المضمومـة إذا أعقبـه حـرف سـاكن، كما في: "أُستوف" في: "قانون أُستوف" Loi (d'osthoff)/Osthoff's law [69]. أو واو في وسـط الاسم مثل: "سـيميولوجيا" (Sémilogie/ Semiology) [70]، "مـور" (More/More) [71]، "كلوسـيماتية" (Glossématique/ Glossematics) [72]. أمـا (معجـم بـاكلا وآخرون) فقد رسـم مصنفـو المعجـم هـذا الصائت ب بواويـن اثنيْن وسـط الاسـم حيث عرّبوا: Whorfia)) بـ"الوورفيّة" كمـا فـي: "الفرضيـة الوورفيّة" (Whorfia hypothesis) [73]. وبـواو (مد) مثلا في مصطلح "الكّلوسيم" (glosseme) [74].

5 - الصائت (U):

ورد هذا الصائـت في مصطلح واحد داخـل المعجم الموحد (2002)، هو "إمالـة" Umlaut/Umlau [75] بكسـرة قصيرة. ويشير مجمع اللغة العربية إلى أن هـذا الحرف يُعرّب - في الغالب - واواً، ويأتي أحياناً بضم الحرف السـابق[76]. وهـذا المنحى اتجـه إليه باكلا وآخريـن في معجم (مصطلحـات علم اللغـة الحديث)، حيـث عـرب مصطلـح Umlaut بـ:"الأومـلاؤت"[77]. وهـذا القرار يجـري على العـرف القديـم ولكن العرف الجديد مخالف لذلك[78].

ونعرض بالجـداول التالية الأصوات والمُصوتـات العربيـة التي وُضعت مقابل الأصوات والمُصوتات الأجنبية:

- الصوامت:

الصامت	المعجم الموحد 2002	المسدي(1984)	باكلا وآخرين(1983)
C	س / ك / ق	س / ك / ق	-
K	ك	-	-
G	غ / ج/ ك	-	گ
H	هـ	-	هـ
P	ب	-	ب
S	س	-	س
T	ت	-	ت
V	ف	-	ف

- الصوامت المركبة:

الصامت المركب	المعجم الموحد (2002)	المسدي(1984)	باكلا وآخرون(1983)
Th	ث	-	ث

- الصوائت:

الصائت	المعجم الموحد 2002	المسدي(1984)	باكلا وآخرون (1983)
A في أول الكلمة	أ	-	أ
A في وسط الكلمة	ا	-	ت(فتحة)
O في أول الكلمة	ضمة	-	-
O في وسط الكلمة	واو(مد)	-	واوين/ واو(مد)
I في وسط الكلمة	كسرة طويلة	-	كسرة طويلة
E في أول الكلمة	إ / أ	-	إ
E في وسط الكلمة	كسرة طويلة	كسرة قصيرة	كسرة قصيرة
U في أول الكلمة	كسرة قصيرة	-	واو

خاتمة:

نستنتج من دراسة تحول الصوامت فـي المعجـم الموحـد (2002) ومقارنتهـا بمـا ورد بمعجمي باكلا (1983)، والمسـدي (1984) مايلي:

1 - لم يتبع أصحاب المعجم الموحد (2002) منهجيـة واحدة في تمثيل الأصوات الأجنبيـة بحروف عربية أصيلـة، بـل سـادت الفوضى ذلك التمثيل، حيث أن المعيار الذي اعتُمد في تعريب الصامت (g) كان بتحويله إلى (الغين) و(الجيم)، و (الكاف).

2 - أن المعيـار الأسـاس لتعريب الحرفين (c) و(k) كان على شـكل مقابلتهمـا بثلاثـة حـروف وهي: (السـين)، ثـم حـرف (الـكاف)، و(القاف).

3 - أن مصنفـي المعجم قد رفضوا مسـألة اسـتحداث أصوات جديدة تدخل ضمن النظام الصوتي العربي، مما يؤشر على إصرارهم على تمثيل الأصوات الأجنبيـة بحروف عربية أصيلة في معظم الأحوال.

4 - أن المعيـار الـذي اعتُمـد في تعريب الصامت (H) كان على شكل تحويله إلى (الهاء).

5 - أن المعيـار الـذي اتبعـوه في تعريب الصامـت (p) غير الموجود في اللغة العربية هو تحويله إلى الباء (b) نظيره المجهور فـي العربية، وأن منهجهم هذا قـد خالف طريقة العرب في تعريبهـم لهذا الصامت، حيـث غرب مرة بالبـاء (b) ومرة بتحويله إلى الفاء (F).

6 - أن المعيـار الـذي اتبعـوه في تعريب الصامـت (s) هو تعريبه ب (السين) مهما كان موقعه في الكلمة.

7 - أن المعيـار الـذي اتبعـوه في تعريـب الصامـت (t) هـو مقابلته بحرف (التاء) وبذلـك تمت مُخالفة منهج القدماء في تعريبه بالطاء.

8 - أن الطريقـة التـي اتبعوها في تعريب الصامـت (v) غير الموجود في اللغـة العربية هـو تحويله إلى الفاء (F) نظيـره المهموس، وأن هذه الطريقـة مخالفة لمنهج العرب في التعامل مع هذا الصامت، إذ كانوا يحولونه إلى الباء (b) والفاء (F).

9 - أن المعيـار الأهم فـي تعريب الأصـوات المطـردة المطلقـة هو تحويلها إلى صامت مجانس لها في المخرج.

لقد ذهـب واضعو المعجـم الجديد (الموحـد 2002)، إلـى الحفـاظ على خصوصيـة النظـام الصوتي أثنـاء القيام بعمليـة التعريب، لكن المشـكل الملاحظ كما أسلفنا الذكر هو وضعهـم مقابلات عديـدة لنقل الأصوات الأجنبية إلى اللغة العربية، مـع اجتهادهـم ما أمكن فـي تقديم الصوت العربي الأكثر قربا نطقيا من الصوت الأجنبي.

ومهمـا يكـن مـن أمر، فـإن أهم أغراض التبديل في الكلمة المُعربة، هو تجنـب إدخال حرف أعجمي إلى حروف العربية، وكذلك الابتعاد عن التنافر الذي يمكن أن يقع بين حروف الكلمة المُعربة، بحيث يصعب نطقها بالعربيـة، وتحقيـق أكبـر قدر من التآلف والتوافُق بين أصواتها[79].

وبهـذا تمت مُخالفة مـا ذهبت إليه المجامـع والهيئـات العلميـة من قرارات سـالفة تجمع علـى كتابة أصـوات المصطلحـات الأجنبيـة بالصور التالية[80]:

1 - رسـم صـورة " G" بصورة الكاف گ.

2 - رسـم صوت " P" بصوت باء بثلاثة نقط أسفله پ.

3 - رسـم صـوت " Ch" بصورة جيم بثلاثة نقط أسفله چ.

4 - رسـم صوت " V" بصورة فاء بثلاثة نقط فوقه ڤ.

5 - رسـم صـوت "Measure" بصورة زاي بثلاثة نقط فوقه ژ.

الهوامش :

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة ابن طفيل -القنيطرة- المغرب

1 - الاشتقاق وتنمية الألفاظ، الدكتور حامد صادق قنيبي، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، العدد 34 – 1410 – 1411 هـ - 1990، ص 79.
2 - نفسه، ص 79.
3 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، (عربي – إنجليزي – وإنجليزي – عربي)، د، محمد حسن باكلا وآخرون، مكتبة، لبنان- بيروت الطبعة الأولى، 1983.
4 - قاموس اللسانيات، د، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، 1984.
5 - المعرب الصوتي عند العلماء المغاربة، د، ابراهيم بن مراد، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1398هـ - 1978م، ص، 118.
6 - المعجم الموحد، 2002، ص، 29.
7 - قاموس اللسانيات، د، عبد السلام المسدي، ص، 238.
8 - المعجم الموحد، 2002، ص، 38.
9 - (يُنظر)، منهجيّة في تعريب الأصوات الأعجميّة د، إبراهيم بن مراد، مجلة المعجميّة، العدد 1، 1985، ص، 36.
10 - المعجم الموحد، 2002، ص، 81.
11 - الأسس اللغوية، د، محمود فهمي حجازي، مكتبة غريب، القاهرة، 1993، ص، 177
12 - المعجم الموحد، 2002، ص، 62.
13 - نفسه.
14 - نفسه، ص، 66.
15 - نفسه، ص، 12.
16 - المعجم الموحد، 2002، ص، 111.
17 - نفسه، ص، 134.
18 - نفسه، ص، 148.
19 - المعرب الصوتي عند العلماء المغاربة، د، ابراهيم بن مراد، ص، 120.
20 - من قضايا المنهج في نقل المصطلح العلمي ووضعه وتقييسه في اللغة العربية، د، إبراهيم بن مراد، مجلة المعجميّة، العدد 8، 1992 ص 53.
21 - من الأمثلة على تعريب حرف (g) بالغين وأخرى ب (ج) في اليونانيّة : بلغم phlegma، جالينوس galenus (يُنظر) الأسس اللغوية لعلم المصطلح، د، محمود فهمي حجازي، ص، 181.
22 الكتاب، سيبويه، أبو بشر عمرو بن قنبر، تحقيق ونشر عبد اليلام هارون، دار الجيل بيروت 1991، وعالم الكتب، بيروت، جزء 4، ص، 305.
23 - الكتاب، سيبويه، جزء 4، ص، 305..
24 - المعرب والدخيل في اللغة العربية، د، مناف مهدي الموسوي، مجلة اللسان العربي، العدد، 34، ص، 113.
25 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 32.
26 - نفسه، ص، 93.
27 - الكتاب، سيبويه، جزء 4، ص، 305.
28 - المعجم الموحد، 2002، ص، 66.
29 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 36.
30 - (يُنظر)، المعرب الصوتي عند العلماء المغاربة، د، إبراهيم بن مراد، ص، 25، 27.
31 - محاضر الجلسات، دور الانعقاد الرابع، مجمع فؤاد الأول للغة العربية، دار الطباعة المصرية، القاهرة، 1939، ص، 397.
32 - (يُنظر)، منهجيّة في تعريب الأصوات الأعجميّة، د، إبراهيم بن مراد، ص، 37.
33 - الكتاب، سيبويه، جزء 4، ص، 306.
34 - (يُنظر)، منهجيّة في تعريب الأصوات الأعجميّة، د، إبراهيم بن مراد، ص، 37.
35 - المعجم الموحد، 2002، ص، 117.
36 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 70.
37 - المعجم الموحد، 2002، ص، 134.
38 - نفسه.
39 - نفسه، ص، 86.
40 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 82.
41 - منهجيّة في تعريب الأصوات الأعجميّة، د، إبراهيم بن مراد، ص، 38.
42 - المعجم الموحد، 2002، ص، 148.
43 - نفسه، ص، 52.
44 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 93.
45 - محاضر الجلسات، دور الانعقاد الرابع، مجمع اللغة العربية، ص، 424.
46 - الأسس اللغوية، د، محمود فهمي حجازي، ص، 182.
47 - المعجم الموحد، 2002، ص، 165.
48 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 99.
49 - المعرب الصوتي، د، ابراهيم بن مراد، ص، 129.
50 - المعجم الموحد، 2002، ص، 52.
51 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 24.
52 - قاموس اللسانيات، د، عبد السلام المسدي، ص، 223.
53 - دراسة الصوت اللغوي، د، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 2004، ص، 152.
54 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 93.
55 - المعجم الموحد، 2002، ص، 11.
56 - المعجم الموحد، 2002، ص، 86.
57 - نفسه، ص، 3.
58 - نفسه، ص، 86.
59 - نفسه، ص، 52.
60 - المعجم الموحد، 2002، ص، 52.
61 - المعجم الموحد، 2002، ص، 52.
62 - مدخل إلى علم اللغة، د، محمود فهمي حجازي، دار قباء، القاهرة، 1998، ص، 198.
63 - المعجم الموحد، 2002، ص، 53.
64 - المعجم الموحد، 2002، ص، 62.
65 - نفسه، ص، 148.
66 - نفسه، ص، 94.
67 - نفسه، ص، 81.
68 - نفسه، ص، 38.
69 - نفسه، ص، 134.
70 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 82.
71 - المعجم الموحد، 2002، ص، 111 .
72 - نفسه، ص، 91.
73 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 36.
74 - المعجم الموحد، 2002، ص، 104.
75 - نفسه، ص، 134.
76 - نفسه، ص، 94.
77 - نفسه، ص، 62.
78 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 101.
79 - نفسه، ص، 32.
80 - المعجم الموحد، 2002، ص، 158.
81 - محاضر الجلسات دور الانعقاد الرابع، مجمع اللغة العربية، ص، 423.
82 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، باكلا وآخرون، ص، 97.
83 - هكذا لم يعد أحد يكتب اسم القطر العربي (لوبيا) بل هي (ليبيا)، (يُنظر) الأسس اللغوية، د، محمود فهمي حجازي، ص، 182، 183.
84 - علم المصطلح وطرائق وضع المصطلحات في العربية، د، ممدوح محمد خسارة، دار الفكر، دمشق، 2008، ص، 257،258 (بتصرف).
85 - المصطلح العلمي العربي قديماً وحديثاً، د، مناف مهدي محمد، مجلة اللسان العربي، العدد 30، 1988، ص، 148.

المصادر والمراجع :

1 الأسس اللغوية لعلم المصطلح، د، محمود فهمي حجازي، مكتبة غريب، القاهرة، 1993.
2 الاشتقاق وتنمية الألفاظ، الدكتور حامد صادق قنيبي، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، العدد 34 – 1410 – 1411 هـ - 1990.
3 دراسة الصوت اللغوي، د، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، 2004.
4 علم المصطلح وطرائق وضع المصطلحات في العربية، د، ممدوح محمد خسارة، دار الفكر، دمشق، 2008.
5 الكتاب، سيبويه أبو بشر عمرو بن قنبر، تحقيق ونشر عبد اليلام هارون، دار الجيل بيروت 1991، وعالم الكتب، بيروت.
6 قاموس اللسانيات، مع مقدمة في علم المصطلح، د،عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، 1984.
7 محاضر الجلسات، دور الانعقاد الرابع، مجمع فؤاد الأول للغة العربية، دار الطباعة المصرية، القاهرة، 1939.
8 محاضر الجلسات، دور الانعقاد الرابع، مجمع اللغة العربية.
9 مدخل إلى علم اللغة، د، محمود فهمي حجازي، دار قباء، القاهرة، 1998.
10 معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، (عربي – إنجليزي – وإنجليزي – عربي)، د، محمد حسن باكلا وآخرون، مكتبة لبنان- بيروت الطبعة الأولى، 1983.
11 من قضايا المنهج في نقل المصطلح العلمي ووضعه وتقييسه في اللغة العربية، د، إبراهيم بن مراد، مجلة المعجميّة، العدد 8، 1992.
12 منهجيّة في تعريب الأصوات الأعجميّة د، إبراهيم بن مراد، مجلة المعجميّة، العدد 1، 1985.
13 المصطلح العلمي العربي قديماً وحديثاً، د، مناف مهدي محمد، مجلة اللسان العربي، العدد 30، 1988
14 المعرب الصوتي عند العلماء المغاربة، د، ابراهيم بن مراد، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1398هـ - 1978م.
15 المعرب والدخيل في اللغة العربية، د، مناف مهدي الموسوي، مجلة اللسان العربي، العدد، 34.
16 المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات،(إنجليزي- فرنسي- عربي) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2002.

التاريخ على الخشبة...أية قيمة؟ أي هدف؟

ياسين سليماني*

إذا كان "درويش" يوصي بعدم كتابة التاريخ شعرا لأن"السلاح هو المؤرخ، والمؤرخ لا يصاب برعشة الحمى إذا سمى ضحاياه" فإنّه لم يوص أحدا بعدم كتابة هذا التاريخ مسرحا ربما لأنّ فضاءات المسرح بتعبير آن أوبرسفيلد تتضمن " فن ممارسة ذات ملامح ضخمة وعلامات كبيرة وإسهاب يجب أن يُشاهد ويُفهم من الجميع" وبذا يكون التاريخ المكتوب مسرحا، أو المرجعيات التاريخية الممسرحة محاولة لفعل النظر في هذا الزمن السابق وإعادة "بناء العلاقة مع الماضي على أساس من النقد والمراجعة" بتعبير "أحمد دلباني" في سمفونيته التي لم تكتمل.

وبعيدا عن الصرامة المنهجية التي تحلى بها كتاب "تحولات الشخصية التاريخية في المسرح المصري المعاصر" للناقد "تامر فايز" المنشور ضمن إصدارات المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة هذا العام)2016(فإنّ مقاربتَه للتاريخ انطلاقا من شواهدَ مسرحيةٍ تمثل)أي هذه المقاربة(إطارا جيدا لاحتضان تجارب مهمة مختارة بما يقارب الدقة الواعية التي ترى في علاقة التاريخ بالمسرح إفادةً "من تلك الخبرات المتراكمة التي تقدم فيما يرصده هؤلاء المؤرخون من أحداث وقعت في العصور المختلفة" بتعبير الكاتب، لذلك فلا غروَ أن تكون علاقة التاريخ بالمسرح من قبيل تناول المسرحية لمشهد من الماضي حصل بالفعل وإعادة تركيبه علاقةً "تاريخيةً" في ذاتها.

هناك أسئلة مبدئية يمكننا أن نطرحها عن هذا الكتاب قبل الولوج إلى مضامينه ومقاربتها نقديا: هل التاريخ الذي يتناوله الكتاب هو التاريخ الرسمي المسجّل في الكتب والمدونات وحدث ما يشبه الإجماع على اعتباره جزءا حقيقيا من الزمن العالمي؟ من تاريخ الإنسان على هذه الأرض ضمن بؤرة زمكانية معينة؟ بمعنى أنّ النماذج التي اختارها الناقد للدراسة، هل هي مسرحيات تاريخية بالمعنى الواضح للمصطلح بحيث أننا سنقرأ فيها عرضا صحيحا انطلق من مستندات عن الحقبة التاريخية الممسرحة بتشديد الاهتمام بخصوصية العناصر المشاركة في أحداثها؟ أم أنّه مسرح يستدعي -كما يعرّفُ باتريس بافيس- "عناصرَ زمنيةً ويجسد بالتالي لحظة تاريخية من التطور الاجتماعي" لأنّنا بالتأكيد سنخلص مع الرجل إلى القول بأنّ "العلاقة بين المسرح والتاريخ هي بهذا المعنى عنصر دائم ومكوّن لكلّ دراماتورجيا"، بسؤال آخر: ألا يمكن أن تكون هذه النماذج المسرحية المختارة "كقناع عن بعض القضايا التي تشغل المجتمع في فتراته المختلفة"؟

سيجيب الدكتور تامر فايز عبر كتابه باختيار الأعمال المسرحية التي "استلهم كتابها الشخصية التاريخية داخل أعمالهم المسرحية" وهي سبع نماذج ابتداء من الأربعينات إلى الثمانيات، بحيث تم اختيار نموذج واحد من كل عقد، من الأربعينات إلى السبعينات، ثم ثلاثة نماذج من الثمانيات. وهو يظهر في ثنايا مؤلفه أنّ قصده من الشخصية التاريخية في عنوان الكتاب "شخصية البطل ذات الأصول التاريخية، سواء أكانت من التاريخ الرسمي أم من التاريخ الشعبي"

من هنا كانت نماذج الكتّاب من مؤلفين مسرحيين مصريين حيث "حاول باكثير أن يقدم حكاية الحاكم بأمر الله في مسرحية "سر الحاكم" سنة 1947 وأعاد سمير سرحان تقديمها في مسرحية "ست الملك" سنة 1977، وقدم ألفريد فرج حكاية إخناتون في مسرحية "سقوط فرعون" سنة 1957، وقدم أحمد عثمان حكاية كليوباترا في مسرحية "كليوباترا تعشق

السلام" سنة 1984.أما أبو العلا السلاموني فقد اختار العديد من الشخصيات التاريخية ليقدمها في المسرح مثل حكاية خالد بن الوليد في "سيف الله سنة 1965 وحكاية امرئ القيس في مسرحية "الثأر ورحلة العذاب" سنة 1980.

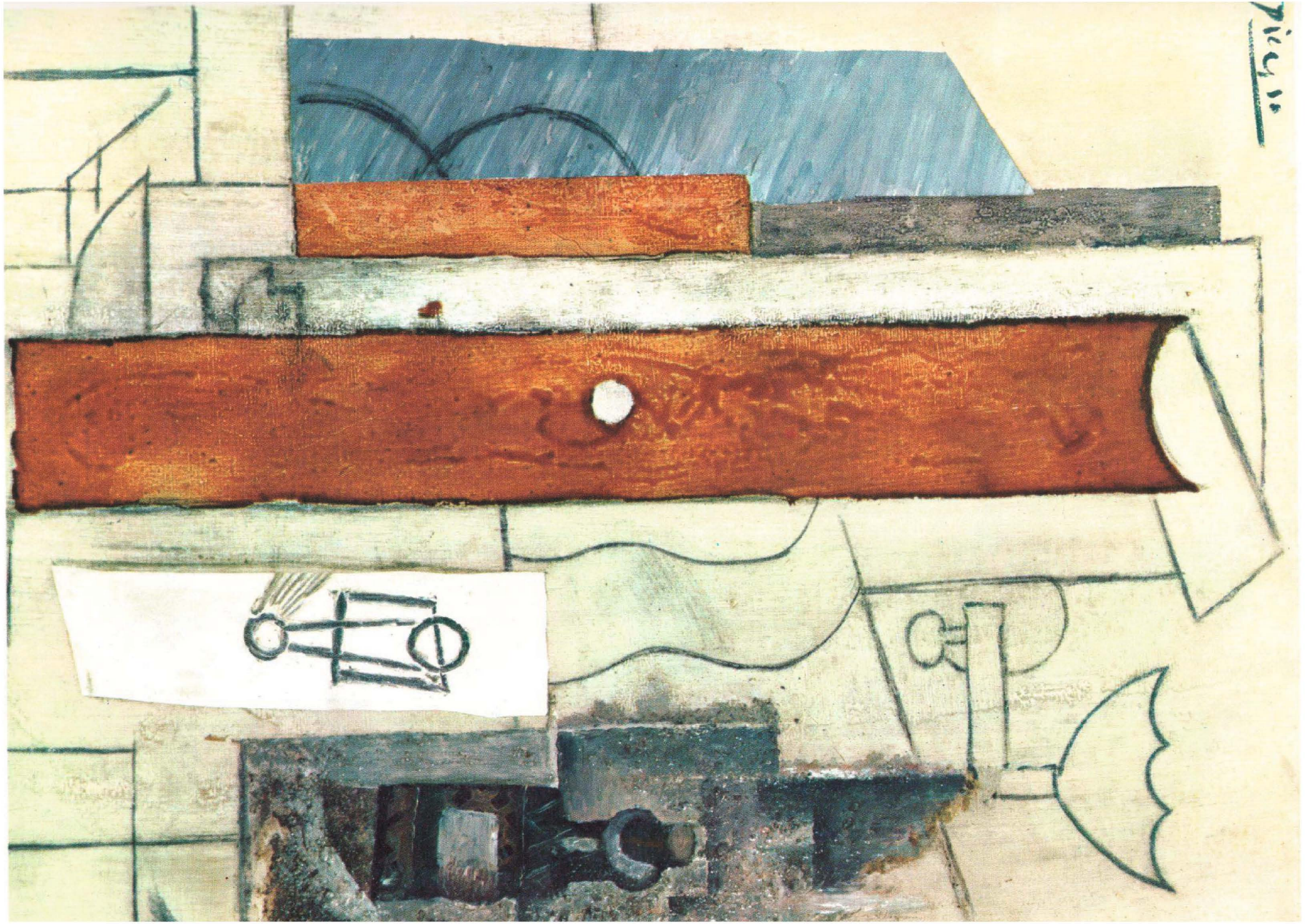
وإذا كان المؤلف قد خصص فصولا ثلاثة لمسرحة الحكاية التاريخية أولا وللمؤثرات الفنية في بناء الشكل ثانيا وللوظيفة أخيرا، فإننا هنا سنحاور المؤلف أولا في فصله الثالث حيث الوظيفة تظهر في : الحرية بداية، ثم العدالة فالسلام.

إنّ الوظيفة الأساسية للتاريخ بحسب تامر فايز تتمثل "في عكس المراحل التاريخية المختلفة لمجتمع ما غير أنّ المسرح يتخطى هذه الوظيفة إذ يعكس المراحل التاريخية للمجتمع ويفيد منها في إعادة تفسير الظواهر والقضايا الآنية". وهذا ما يتقاطع فيه الكاتب مع رؤية ألفريد فرج الذي يقول في مقدمة مسرحيته "سقوط فرعون" هذه مسرحية تاريخية من حيث أنها تستقي من التاريخ قصتها ووقائعها الرئيسة ومؤثراتها الفنية، وهي عصرية من حيث أنها تنظر لهذه الحقبة القديمة جدا من التاريخ بعين عصرية وذهن عصري، وتنطوي على مضمون فكري عصري"

انطلاقا من اهتمام الكاتب المسرحي بقضايا المجتمع وهمومه، فإن استخدامه للمدونة التاريخية جاءت لتحقيق مطالب هذا المجتمع لذلك ظهر في مسرحية "سر الحاكم" شخصية أخناتون كداعٍ أكبر للسلام، كما تجلّت شخصية امرئ القيس كباحث للحرية الفردية والإنسانية، وفي مسرحية "رجل القلعة" قارب السلاموني موضوع المشاركة السياسية وقيمة الديمقراطية بين من يرفضهما مثل محمد علي ودوره السلبي في هدم الحركة الديمقراطية ومن يدافع عنها ويؤيد وجودها.

ولعلّ المنتبه إلى هذه الوظائف الثلاثة التي يتحدث عنها المؤلف: الحرية، العدالة، السلام، سيجدها ترتدّ جميعا إلى المعطى الأول وهو الحرية.وليست العدالة ولا السلام إلاّ أثرا من آثار حرية الإنسان في اختياره بين الممكنات وارتفاع أي ضغط يسلبه ذاك الاختيار.

ليس من قبيل المفارقة تبعا لما سبق أن يناقش المسرح قضايا الحرية والدفاع عنها ضد محاولات السيطرة وتكميم الأفواه وقتل الرغبة في الحلم، ومنذ بداياته، كان المسرح ناطقا باسم المستضعفين والمظلومين ومهدوري الحقوق. أليست "الفرس" لأسخيلوس كأول مسرحية حفظها التاريخ لنا تناقش الحرية؟ وما استعادة الأوطان من مغتصبيها إلاّ استعادة لحرية سليبة وانطلاقا من مشروعية الدفاع عن النفس ضد أيّ استلاب، ولا يمثّل المسرح هنا إلا كما يمثّل الفيلسوف عند سقراط على أنه "لسعة الذبابة التي توقظ جواد المدينة النبيل من

نعاسه" كما يومض أحمد دلباني في كتاب أشرت إليه سابقا.
وحسنا فعل مؤلف الكتاب عندما أكّد المؤثرات التراثية العربية في النماذج المختارة عندما تم حصرها في ثلاثة مؤثرات: الحكاية، السرد والغنائية بحيث يرى في وجود الحكايات التراثية في النصوص المسرحية المنمذجة إثباتا لذلك "الميل الفطري للإنسان العربي عامة والفنان العربي خصوصا نحو فنون القص والحكي" وإذا كان هذا واضح السبب، كدافع يمكن المبدع العربي من إسقاط هذه الحكايات على الواقع المعيش بغير مباشرة ولا تلقينية، وبعيدا عن رقابة المراقبين، واستفزازا للعقل النقدي في أن يتلمس مكامن التشابه ومفارقات التاريخ مع تمظهراته في الواقع وتشابكاته معه فإنّ "السرد، وهو المؤثر الثاني تمّ اللجوء إليه كوسيلة هروب التزم المؤلف المسرحي في النماذج المذكورة بتوظيفها "لأن الصعوبة في المسرحية التي تعتمد على الشخصية التاريخية تكمن في كثرة التفاصيل التي تحيط بهذه الشخصية في التاريخ" وتصبح الأجزاء المسرودة "هي تلك المرويات التاريخية التي عجز المؤلفون عن إبرازها ممسرحة داخل مسرحياتهم".
أمّا الغنائية، فقد حاولت النماذج المختارة توظيفها كعنصر داخل المدوّنة "لتتمكن المسرحية من صنع بطل مستقل ومتميز عن البطل التاريخي" بحيث تكون الغنائية كما يعرفها ألفريد فرج في مقدمته لمسرحية سقوط فرعون بأنها لا تعني "أنها كتبت لتلحن وتغنى، ولكني أقصد أنها تنطوي على موسيقى خفية معينة كتلك الموسيقى التي تدق بإيقاعاتها الخفية في قصائد الشعر وفي الحكايات الخرافية والأساطير"، وهذا يتجلى في مسرحيته المذكورة كما يظهر في غيرها من النماذج.
كما من الحسن أنه نبّه إلى المؤثرات الغربية في هذا المسرح، ولو أنّ العديد من الدراسات السابقة انتبهت لهذا وأوضحته، لكن يفضلُ هذا الكتاب عن غيره أنه نمذج أعمالا غير التي تمت نمذجتها في تلك البحوث، وهذا الأهم. وربما لا يختلف الباحثون في المسرح أنّ العديد من النصوص المسرحية حاكت في التراجيديا المسرحَ الغربي، بشكل يكاد يكون مطابقا، خاصة في "الجدية" انطلاقا من أنّ "النظرية الكلاسيكية قد اشترطت عدم الخلط بين التراجيديا والكوميديا وضرورة الفصل بينهما" وأيضا في "كلاسيكية الشخصيات" التي تعني كما يصفها أحمد العشري في "البطل في مسرح الستينيات" أن "تتصف الشخصية بالسمو، أي تكون ذات صفات خاصة وسلوك منفرد حتى تكون أكثر تأثيرا في النفس وحتى تحقق بسلوكها المتميز التضاد بينها وبين السلوك العادي وحتى يتسنى لها الصراع" كما يظهر المؤثرات الغربية في هذه المسرحيات، في نقطتين أخريين: وجود الجوقة وعنصر القضاء والقدر. كما نجد عند السلاموني في "الثأر ورحلة العذاب".
قد يكون تأثير بريخت في المسرحيات النموذج أكبر من أن يتم تجاوزه بلا محاورة نقدية، إذ نشأت عند الرجل "رغبة في تحرير المسرح من قيود البورجوازية وجعله أداة فعالة في نشر الوعي والتحريض على الفعل الثوري، فابتدع نموذجا دراميا جديدا" كما تشير جازية فرقاني في كتابها "تجليات التغريب في المسرح العربي" لذلك فقد جعل من التغريب خاصية أساسية في نظريته عن المسرح الملحمي، وهو يعني به "أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها" انطلاقا من "خلق حالة الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية" وقد ظهر نموذج هذا في مسرحية "كليوباترا تعشق السلام" لأحمد عثمان و"رجل القلعة "للسلاموني، عند طريق العديد من التقنيات لإثبات التغريب وتوكيده على مستوى الكتابة التي تؤسس لإخراج خاص بها.
لا يمكنني أن أنهي هذه المصافحة العقلية، دون أن أظهر مدى متعتي في لحظة القراءة لمدونة الناقد تامر فايز، ذلك أنها أجملت ما تفرق في العديد من المدونات الأخرى، وشرحت وحللت كثيرا من النقاط وأضاءت العديد من المعميات وهذا من أهم ما يمكن للناقد أن يفعله لقارئه وهي قراءة واعية تستدرك مواطن الجمال التي غابت عنا في زحمة القراءات الكثيرة، فاستجلت عددا هاما من منجز الريبارتوار المسرحي في مصر انتبهنا إليه زمنا ونسيناه دهرا.

* كاتب وناقد/الجزائر